HISTOIRE

DE

LA MISE EN SCÈNE

DANS LE

THÉATRE RELIGIEUX FRANÇAIS

DU MOYEN AGE

PAR

Gustave COHEN



PARIS

Honoré CHAMPION, libraire-éditeur

5, Quai Malaquais, 5

—

1906

A mon maître

MAURICE WILMOTTE,

hommage de profonde reconnaissance

et de respectueuse affection.

Extrait des *Mémoires couronnés* publiés par la Classe des lettres et des sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique, Nouvelle série, Collection in-8°, tome I, 1906.

HISTOIRE

DE

LA MISE EN SCÈNE

DANS LE

THÉATRE RELIGIEUX FRANÇAIS

DU MOYEN AGE

EN PRÉPARATION :

Le parler belge. Étude historique et philologique.

La Nativité du manuscrit 617 de la Bibliothèque de Chantilly. Édition critique.

HISTOIRE

DE

LA MISE EN SCÈNE

DANS LE

THÉATRE RELIGIEUX FRANÇAIS

DU MOYEN AGE

PAR

Gustave COHEN



PARIS
Honoré CHAMPION, libraire-éditeur
5, Quai Malaquais, 5

1906

HAYEZ, IMPRIMEUR DES ACADÉMIES ROYALES DE BELGIQUE, BRUXELLES.

INTRODUCTION

Nous sommes à Téhéran : des milliers de Persans se pressent dans un carrefour, autour d'une élévation carrée de 4 à 5 pieds de hauteur où gesticulent quelques hommes richement vêtus.

Pourquoi une émotion sans borne agite-t-elle de tremblements convulsifs tous les spectateurs, depuis les riches juchés sur leurs échafaudages somptueux ornés de tentures et de tapis, jusqu'aux misérables accroupis sur leurs talons et que de longs sanglots secouent?... C'est que sur cette scène primitive où un fauteuil représente un trône, et un bassin de cuivre un fleuve bondissant, se joue un drame auguste et terrible, qui retrace le martyre affreux de Housseïn le vénéré et des autres imans, ses compagnons, massacrés jadis dans la plaine de Kerbélo par l'usurpateur Yézid. Et c'est pour honorer le nom du glorieux iman que les croyants se sont assemblés aujourd'hui dans ce théâtre, comme pour une collective prière. Jadis, il avait suffi à cette foule de chanter les malheurs de ces héros religieux; puis on les avait fait paraître, leur faisant réciter à chacun une complainte,

et on avait abouti enfin à ces drames gigantesques dont s'émouvaient des villes entières [1].

Or, un martyre plus auguste avait eu pour siège la Judée et pour victime Jésus. Le sacrifice de Celui qui voulait sauver l'humanité et qui mourait sur la croix provoquait, à plusieurs siècles de distance aussi, une indicible émotion chez les fidèles de son Église. Les récits des Évangiles qui disaient la fin tragique du Christ émouvaient profondément le peuple comme les prêtres. Ceux-ci, pour rendre ces événements plus sensibles aux masses, prirent les rôles des vrais acteurs du drame chrétien. Puis des chants exaltèrent la douleur des Maries allant au tombeau oindre le corps de leur Maître. Bientôt, les vieux prophètes ressuscitèrent un instant pour témoigner de la venue du Messie. Tous ceux qui avaient honoré l'enfant sacré à sa naissance, tous ceux qui avaient pleuré sa mort et qu'avaient raffermi sa Résurrection, parurent alors non plus dans le chœur désormais trop étroit, mais dans la nef même. Peut-être les piliers austères s'étonnèrent-ils de ces mimiques ou de ces costumes profanes.

Le peuple voulut à son tour participer à ces cérémonies saintes, et comme les bas-côtés ne suffisaient plus à abriter les assistants, on transporta les décors plus perfectionnés sur le parvis; puis, une audace plus grande réunit autour des échafauds de bois, sur les larges places publiques ou dans les cimetières, les nobles, les bourgeois, les ouvriers

---

[1] Cf. de Gobineau, *Les religions et les philosophes dans l'Asie centrale*, 2e édition. Paris, Didier, 1866, et *le Théâtre Persan,* par Ad. Thalasso (Revue Théatrale, juillet 1905).

et ceux que, du fond des campagnes, attirait le pieux divertissement.

Mais, en dépit du luxe des toiles peintes et des vêtements passementés d'orfrois, malgré les plaisanteries ordurières des bourreaux et les hurlements fous des diables, c'est une pensée religieuse qui, jusqu'au XVI[e] siècle, paraît rassembler ces foules énormes autour des larges tréteaux chargés d'acteurs.

Ce n'est pas une distraction de l'esprit, mais un acte solennel et méritoire que semblent accomplir l'auteur, l'acteur, le spectateur : l'Église veille sur eux, protégeant de son autorité et de sa bienveillance la représentation des mystères. Une émotion sacrée s'empare des hommes les moins cultivés à la vue des tourments qu'on fait subir à Celui qui est mort pour eux ; et des sanglots se pressent dans leur gorge, qu'un hoquet de rire prenait il n'y a qu'un instant. Maintenant, la tristesse dont leur âme est saisie leur semble une prière qui les mènera plus vite aux jouissances éternelles.

Ainsi, à plusieurs siècles de distance s'est reproduite une semblable marche de la messe catholique au mystère cyclique et des vieux cantiques persans au tazyeh moderne. En littérature comme en biologie, il y a des lois d'évolution qui font naître des mêmes causes les mêmes effets. Cependant, jeune encore, le théâtre persan n'a pas achevé de perfectionner ses moyens scéniques ; d'ailleurs, la somptueuse imagination orientale peut se contenter longtemps de la paille hachée qui indique le désert.

L'Occident fut, dès le début, plus difficile ; son imagination moins fertile exigea une reproduction plus exacte des

faits, et ce besoin de vérité augmentant aboutira à la mise en scène luxueuse des mystères du XVIe siècle. Sans doute, ce fut dans un but d'édification et pour faire entendre les vérités de la religion à ceux qui ne savaient pas lire et qui ne comprenaient guère le latin des offices, que les gens d'église songèrent à faire paraître aux yeux des fidèles les êtres qui peuplaient les évangiles. C'est pour qu'au temps pascal le peuple pleurât la mort de Jésus, qu'on éteignait toutes les lumières et qu'on voilait de noir la croix sur laquelle un dieu ne faisait pas encore saigner ses blessures. C'est pour qu'on se réjouît de la Résurrection que trois clercs représentant les trois Maries, vêtus de dalmatiques et coiffés de l'amict, se dirigeaient vers la croix qui représentait le Sépulcre et que le chantre qui figurait l'ange dévoilait à leurs yeux étonnés pour leur apprendre la merveilleuse vérité. Et c'est pour qu'en toutes les âmes habitât la plus folle joie, c'est pour que toute l'église rententît de cris d'allégresse, qu'à la Noël les trois Mages se rendaient vers l'autel où les suivaient les pâtres naïfs et adorants. Mais ce qui n'était pas nécessaire à l'édification, c'était de faire mouvoir devant les rois l'étoile montée sur un bâton; ce qui n'était pas indispensable, c'était d'attifer comiquement les bergers; il n'était pas tout à fait utile de faire accomplir à Hérode une gesticulation grotesque et d'attacher des ailes au dos de l'ange du Sépulcre. Fallait-il que Nabuchodonosor fût suivi de ses soldats? Fallait-il le feu d'étoupe du supplice de Daniel? Enfin, pour persuader les Juifs de la venue du vrai Messie, devait-on couvrir un personnage d'une peau d'âne, le donner comme monture à Balaam et le faire s'arrêter au milieu de la nef, devant l'épée nue de l'archange, avec des hi-hans prolongés et formidables?

On a vu des enfants de 4 ans complètement ignorants de ce que peut être un théâtre, représenter entre quatre chaises une histoire qu'on leur avait contée. Or les peuples jeunes sont des enfants, ils sont plus accessibles à la sensation qu'à l'idée. Aussi ont-ils dépouillé peu à peu les premières représentations de leur caractère symbolique et liturgique : ils les ont matérialisées et ont accru l'élément sensible, l'élément pittoresque. L'homme du moyen âge veut voir et toucher, en quelque sorte, les personnages sur lesquels les traditions évangéliques ne lui donnent jamais assez de détails pour satisfaire sa curiosité puérile.

Cet instinct qui forcera le drame à briser ses entraves, à franchir la balustrade du chœur, puis la porte des nefs, anime les chanoines, les diacres et les prêtres; mais ce sont les jeunes clercs qui sont surtout responsables sans doute des folâtres additions profanes qui grossissent ces primitives représentations jusqu'à les faire se développer et se désagréger en plusieurs drames distincts.

Or cet instinct dramatique ne s'est pas seulement exercé sur le texte, en l'amplifiant et en l'ornant de plus en plus, mais il a agi particulièrement sur la mise en scène, en multipliant les décors, en créant une machinerie rudimentaire et en différenciant les acteurs dans leur costume, leur mimique et leur diction à la grande satisfaction des spectateurs dont les yeux s'ouvraient avidement à ces visions nouvelles pour eux.

Comment la mise en scène s'est affirmée, hésitante, auprès des autels; comment elle s'est étalée avec plus d'ampleur, dans la nef; puis avec une franchise et une richesse croissante sur le parvis; comment elle a atteint sur la place

publique des proportions inouïes dans un déploiement effréné de luxe et avec un perfectionnement extraordinaire de la machinerie : voilà ce que doit montrer ce travail.

Mais il ne suffit pas d'exposer l'état des choses à chaque période de l'histoire du théâtre, il faut encore essayer de montrer à travers chaque transformation scénique la transformation des états d'âme des auteurs, des organisateurs et des spectateurs. Il faut prouver, par exemple, le manque absolu de sens historique de ceux qui faisaient tonner l'artillerie de Nabuchodonosor et les couleuvrines qui accueillent Jésus aux enfers; il faut, en un mot, montrer que, tout comme les institutions, l'art et la littérature, la mise en scène est l'expression du milieu où elle se développe.

Nous étudierons successivement l'emplacement où se joue le drame; la scène, échafauds et décors; la situation respective de l' « Enfer » et du « Paradis »; et comme ces décors sont le plus souvent l'œuvre de peintres, nous aborderons l'intéressante question des rapports de l'art et du mystère. Alors nous entrerons en curieux dans les coulisses : nous démonterons les « secretz » les plus étonnants, les « tonnerres » formidables, les « charnières » ingénieuses, les lumières flamboyantes, nous dresserons l'inventaire des machines, des accessoires, des tentures et des rideaux; en un mot nous verrons à l'œuvre les ancêtres des habiles machinistes du Châtelet.

Nous suivrons alors les « meneurs de jeu » et les « superintendants » dans leurs débours compliqués, leurs démêlés entre eux et avec l'autorité, leurs visites à l'auteur.

Nous étudierons les mœurs de celui-ci, sa façon de travailler et nous nous intéresserons à ses menus gains.

Nous mettrons dans les mains des acteurs le libretto, le « rollet » et nous les verrons à l'œuvre, s'organisant, s'associant, étudiant, répétant, jouant et à la fin se partageant les bénéfices : toute leur âme se marquera dans les nuances de leur diction, dans leurs gestes et dans leurs costumes ; nous redescendrons alors parmi les spectateurs, nous observerons dans leurs loges les nobles et les souverains et, à toutes les périodes, nous nous mêlerons à la foule où parmi les coudoiements, les poussées, les rires, les pleurs, les huées, les « grandes admirations » qu'elle fait nous tâcherons de saisir au vol cette grande chose impalpable et pourtant réelle qu'est l'âme d'une nation.

Cette marche cyclique nous l'accomplirons trois fois, d'abord dans le drame liturgique, puis dans le drame semi-liturgique, et enfin dans ce qu'on est convenu d'appeler plus particulièrement les mystères.

Cette division n'a qu'une valeur didactique. Elle n'est pas rigoureuse quant au fond, parce qu'il est des drames qui sans être incorporés obligatoirement à l'office, ce qui est le caractère distinctif du drame liturgique, ne sont cependant pas assez développés pour être rangés parmi les drames semi-liturgiques. Le vrai type de ces derniers est le « Jeu d'Adam » qui, par la présence de Dieu en costume d'officiant, par les répons qui le commencent, le défilé des prophètes qui le termine et l'église qui sert de coulisse tient encore à l'office et s'approche cependant du théâtre laïc à sujet religieux par l'extraordinaire développement du texte et de la mise en scène. Le « Jeu d'Adam » est si isolé dans l'ensemble de la littérature dramatique, qu'il formera avec une ou deux autres pièces le fond de notre étude sur la mise

en scène dans le drame semi-liturgique. Nous avons préféré éloigner de cette catégorie les drames qui se jouent dans l'église.

Notre division n'est pas non plus rigoureuse quant au lieu de la scène : on ne peut établir d'une façon absolue que le drame liturgique ait occupé l'intérieur de l'église, le semi-liturgique le parvis, et le mystère, la place publique. Car, d'une part, certaines processions purement liturgiques se forment au parvis pour pénétrer à la suite de Jésus par les portes de l'église derrière lesquelles le démon essaie en vain de se retrancher [1]. D'autre part, avec sa mise en scène déjà fort développée, « l'office des ânes » de Rouen pourrait se classer parmi les drames semi-liturgiques, puisque son incorporation à l'office n'est que facultative. Par contre, les églises telles que celles de Saint-Maclou, à Rouen, virent représenter sous leurs voûtes une assez longue Nativité et cela en plein XV[e] siècle [2].

La division adoptée n'est pas plus exacte historiquement, car les drames liturgiques continuent à prospérer pendant tout le moyen âge et jusqu'au XVIII[e] siècle [3] (il en reste même encore des traces), tandis qu'au dehors fleurissaient les mystères laïcs; ceux-ci se sont perpétués jusqu'à nous, par exemple dans la procession de Furnes ou dans la Passion d'Oberammergau.

---

[1] *Ordo augustensis* dans MILCHSACK. (DIE OSTER- UND PASSIONSSPIELE. Wolfenbüttel 1880, p. 128; même jeu dans l'*Ordo wirceburgensis;* IBIDEM, p. 135.)

[2] En 1451. Cf. LEVERDIER, *L'incarnation et la nativité. Mystère du XV[e] siècle,* pp. XLV, 258, 259, 300.

[3] Cf. DE MAULÉON, *Voyages liturgiques en France.*

En résumé, une division des drames religieux est impossible, car ici, comme en toute chose, dans le monde des idées aussi bien que dans celui des phénomènes, tout s'enchaîne, les éléments surgissent spontanément les uns des autres et toute classification est d'avance condamnée à n'avoir de valeur que pour faciliter l'exposé de la matière.

La question que nous traitons dans ce travail a déjà préoccupé les érudits : les frères Parfait dans leur indispensable étude sur le théâtre français [1], et Berriat Saint-Prix [2] s'en sont inquiétés. Mais il faut arriver à 1836 pour rencontrer un essai d'histoire de la mise en scène par Émile Morice [3] : hélas ! toutes les erreurs de ses prédécesseurs y étaient continuées et renforcées : aucun ordre conçu à l'avance ne présidait à l'exposé des renseignements que contient cet ouvrage et qu'il est impossible de contrôler faute de renvois aux sources.

Il fallut que Paulin Paris, dans sa magistrale leçon du Collège de France, remît les choses au point et exposât brièvement les faits alors connus, en rectifiant des erreurs trop répandues.

Peu de temps après, M. Sepet consacrait à la mise en

---

[1] Paris, 1734-1749, quinze volumes in-12.

[2] En 1823, dans son étude sur les *Mystères*, parue dans les BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

[3] Une citation montrera d'un trait la valeur scientifique de cet ouvrage : « Vers le milieu du même siècle (le XIIe) parurent un certain nombre de tragédies en rimes latines, dans l'une d'elles, dont le héros est saint Martial de Limoges... » Or Saint-Martial de Limoges est le nom de l'abbaye d'où provient le manuscrit de la pièce dont il est question et qui date du XIe et non du XIIe siècle.

scène sa thèse de l'École des Chartes, dont il tira plus tard sa fameuse étude sur les prophètes du Christ. Enfin, Petit de Julleville, dans le premier volume de ses *Mystères*, consacrait à notre question quelques pages solides, pleines de faits, mais forcément restreintes [1].

Ses conclusions et son exposé furent en grande partie repris par M. Bapst dans son intéressante *Étude sur la mise en scène*, rapport rédigé pour une des sections de l'Exposition de Paris en 1889, et qui versa aux débats quelques documents nouveaux; mais M. Bapst n'usa pas de la méthode comparative dont M. Brunetière fait avec raison la loi de toute recherche littéraire, et n'étudia pas l'évolution de la mise en scène des drames liturgiques sans laquelle la mise en scène des grands mystères français du XVe siècle est inexplicable.

La première partie de notre travail cherche à combler cette lacune. Pour la fin du moyen âge et de la Renaissance nous avons pu mettre à profit de nombreux documents d'archives, comptes des villes et des princes, relations, mémoires, etc., dont beaucoup n'ont été révélés que par des publications toutes récentes.

---

[1] On ne saurait oublier non plus le très intéressant essai de reconstitution d'une représentation théâtrale au moyen âge qu'a tenté M. Kr. Nyrop. (*En Teater forestilling i Middelalderen*, *Studier fra Sprog- og Oldtids forskring*. N° 9. Copenhague, Klein, 1892, in-8°.) Il n'y a rien à tirer par contre du travail de J. Schiött, *Beiträge zur Geschichte der Entwickelung der mittelalterlichen Bühne* (Herrig's Archiv, 1882, t. LXVIII, in 8°, p. 129) dont l'information et la critique sont insuffisantes. Même observation pour le chapitre que Laumann consacre au moyen âge. (*La machinerie au théâtre*. Paris, Didot, s. d., in-8°, pl.)

Pour le drame liturgique, nous n'avions guère à notre disposition que les textes d'auteurs ecclésiastiques et les indications précieuses fournies par les rubriques des pièces elles-mêmes. Nous avons entrepris le dépouillement des quelques centaines de drames imprimés et manuscrits que nous possédons en tâchant de nous rendre compte des progrès de l'art de la scène. Ce dépouillement des textes et des rubriques nous a paru indispensable aussi pour les innombrables mystères postérieurs au XIIe siècle, et nous l'avons fait sur les nombreuses éditions modernes que nous en avons ou, à défaut de celles-ci, sur les incunables et les manuscrits plus nombreux encore des bibliothèques de Paris, de Chantilly et de Bruxelles. Enfin, là où ces sources ne nous suffisaient pas, nous avons recouru, mais avec une extrême circonspection, aux miniatures des manuscrits et, dans une moindre mesure, aux œuvres de la peinture et de la sculpture médiévales. On trouvera ici, reproduites par la photographie, des miniatures inédites et un dessin qui nous paraissent d'un grand intérêt pour l'histoire du théâtre.

Est-il besoin d'ajouter que, nous appropriant la méthode de l'histoire comparée des littératures, nous avons, dans la mesure du possible, complété et éclairé certains éléments de la mise en scène française par l'exposé des procédés scéniques employés à la même époque en Espagne, en Italie, en Allemagne, en Angleterre et aux Pays-Bas? L'historien, si modeste soit-il, ne saurait s'isoler dans son sujet; il doit l'éclairer aussi par le dehors.

HISTOIRE

DE

LA MISE EN SCÈNE

DANS LE

THÉATRE RELIGIEUX FRANÇAIS

DU MOYEN AGE

LIVRE PREMIER

La mise en scène dans le drame liturgique.

INTRODUCTION

Le drame liturgique se développa au moyen âge dans toutes les églises de l'Occident. Sa présence nous est attestée du Mont Saint-Michel en France à Bari en Italie, de Silos en Espagne à Vienne en Autriche, mais il ne s'attache pas à l'étude de ces anciens drames et de leur mise en scène, un simple intérêt rétrospectif; nous ne réunissons pas ici ces documents comme l'antiquaire rassemble dans son musée les vieilles poteries et les vieilles armures pour réjouir, par l'aspect de choses pous-

siéreuses et anciennes, son cœur et son esprit, amoureux du disparu.

Nous pensons que ces données expliqueront bien des coutumes et éclaireront des phénomènes actuels. Pourquoi, au coup de minuit, à la messe de Noël, dans l'abbaye de Maredsous, toutes les lumières, tous les cierges sont-ils allumés subitement par l'effet d'une étoupe enflammée; pourquoi à ce même moment, pendant que le petit orgue souligne de sa voix grêle le mâle et joyeux chant des moines, pourquoi une étoile flamboyante de lumière descend-elle lentement jusqu'à l'autel ? C'est parce qu'il y a bientôt huit siècles, une étoile flamboyante aussi, mais d'une flamme plus modeste guidait vers l'autel les trois clercs costumés en rois.

S'il avait été mieux pénétré de cette vérité que le théâtre est sorti des offices, le cardinal-archevêque de Paris aurait été moins dur peut-être pour l'abbé Jouin, curé de Saint-Augustin, qui faisait jouer dans une pensée très pieuse la « Passion du Christ » au Nouveau-Théâtre [1].

Si M. le Préfet de police de Berlin et le tribunal supérieur d'administration qui confirma la sentence, avaient su que Marie-Madeleine, en costume de courtisane, avait figuré dans un drame liturgique exécuté dans l'église, peut-être se fussent-ils dispensés d'interdire au théâtre Lessing la *Marie de Magdala* de Heyse [2].

Comment comprendre, si l'on ignore l'« Office des pasteurs », si populaire au moyen âge, la singulière messe de Noël que Loti nous décrit dans « Figures et choses qui passent » [3] et où une poupée qui représente Jésus est offerte dans ses maillots d'enfant, aux baisers des fidèles, tandis que la musique joyeuse

[1] Dans une lettre à la *Semaine religieuse*. La première représentation de ce mystère eut lieu à Paris, le 14 mars 1902.

[2] A Berlin, le 22 janvier 1903.

[3] Calmann-Levy, pp. 112-113. La scène se passe au couvent des Capucins, sur la Bidassoa.

des castagnettes et des tambourins éclate en sons stridents?

Mais ce sont les coutumes populaires de la Flandre et de la Wallonie [1] qui demeurent encore plus insaisissables pour celui qui connaît mal ces origines dramatiques. Pourquoi, au jour des Rois, ce pauvre garçon, le visage noirci, une lance à la main et une chaîne autour du corps, est-il maintenu par deux de ses camarades? Il souffle, il grossit, il hurle. Est-il fou? Non pas! A plusieurs siècles de distance, il joue à son tour le rôle d'Hérode et sa colère est celle qui agite ce barbare et craintif souverain à l'arrivée des adorateurs du Roi des rois.

Ailleurs, rappelant les mêmes cérémonies de jadis, mais ignorant qu'ils portent sur leurs épaules un si formidable passé, de petits paysans s'affublent de couleurs voyantes et de fragiles couronnes : l'un d'eux porte un bâton surmonté d'une étoile qu'il fait sans cesse tourner au moyen d'une corde enroulée à une petite poulie. Reconnaissez-vous la « charmante étoile » des vieux Noëls? [2]

De la même façon nous pourrons nous rendre compte des crèches qui ornent à Noël l'autel de nos églises; nous nous expliquerons comment en plein XIXe siècle à Jauer, en Silésie, on faisait descendre du plafond de l'église, un pigeon [3], usage général à la Pentecôte jusqu'au XVIe siècle. Heureux quand ce n'étaient pas des étoupes allumées [4] ou des diables enflammés

---

[1] Nous empruntons ces détails au curieux article de M. DEWERT, *Revue de folklore de Belgique*, 15 novembre 1902, mais notre enquête personnelle nous a fait trouver partout les mêmes coutumes, surtout en Flandre.

[2] « Ma charmante étoile, peuples venez tous ». Ainsi commence un des plus jolis Noëls harmonisés par M. Gevaert.

[3] Au témoignage de l'abbé Renier, cité par DU MÉRIL, *Origines latines du théâtre moderne*. Paris, 1889, in-8°.

[4] Cf. GASTÉ, *Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen*. Caen. 1893, in-8°, p. 75.

que l'on précipitait sur les fidèles [1], nous allions dire les spectateurs, émerveillés ou épouvantés [2].

Il n'est pas jusqu'aux Évangiles dialogués de la semaine sainte [3] qui ne trouvent leur explication dans cette nécessité pour l'Église primitive, de rendre plus dramatique la relation de la Passion. Dès le IXe siècle, cette lecture dialoguée nous est attestée [4], et il est certain que c'est là et dans les dialogues des Évangiles mêmes qu'il faut chercher le noyau des drames.

Mais avant cette époque déjà on pourrait retrouver des éléments véritablement scéniques dans certaines coutumes en usage dans quelques églises romaines au temps de Charlemagne.

A l'office du Vendredi-Saint à Sainte-Croix de Jérusalem, on éteignait, l'une après l'autre, toutes les lumières, de sorte qu'à la fin du Benedictus de laudes il n'en restait plus d'allumée qu'une seule que l'on faisait alors disparaître derrière l'autel. C'était le signe que la lumière du monde était éteinte, le Christ mort et que les ténèbres se faisaient sur toute la terre [5].

---

[1] Cf. Du Méril, p. 51.

[2] L'ordinaire de Bayeux (XIIIe siècle) indique qu'à la Pentecôte des fleurs, des nuages et du feu seront précipités du haut des voûtes. (*Bibliothèque liturgique*, t. VII.)

[3] Un des officiants représente Jésus, le second le peuple juif, le troisième l'Évangéliste. Cf. Leverdier, *op. cit.*, p. xliii, et l'usage général.

[4] Par M. l'abbé Muller dans une séance de l'Académie des inscriptions et belles-lettres à propos des sigles de l'Évangéliaire de Noyon. Cf. *Revue des questions historiques*, 1er juillet 1902, p. 279, et *Bulletin historique et philologique*, 1902, nos 1 et 2, pp. 132-133. Voyez aussi le remarquable texte du Mont Cassin révélé par M. Wilmotte et où, selon son interprétation les lettres H, Su, P désignent respectivement « Jhesus » le peuple juif (Synagoga?) et l'apôtre Pierre? (Académie royale de Belgique. Bulletin de la classe des lettres, 1901, no 7, pp. 746-748.)

[5] Relaté par Mgr Pierre Batiffol dans son *Histoire du bréviaire romain*. Paris, Picard, 2e édition, 1895, in-8o, p. 112. Nous ne pouvons songer à rechercher dans les primitives liturgies tous les éléments de mise en scène qui s'y trouvent. Il y aurait là une nouvelle étude

C'est le même sentiment dramatique qui ailleurs fait éteindre tous les cierges pour rappeler le deuil de la nature à la mort du Christ et figurer, par le bruit des marteaux et des crécelles, le tonnerre que l'on dut entendre lorsque la terre trembla et que le voile du Temple se fendit en deux [1].

Ce sont là les éléments de mise en scène les plus anciens auxquels nous puissions remonter. Il n'y a qu'une transition insensible de ces usages liturgiques à la scène que jouaient les moines flamands et anglais : une croix voilée [2] était dressée près de l'autel pour figurer le Sépulcre. La nuit avant Pâques on retirait la croix. Un moine en aube, palme en main, s'asseyait près du voile qui gisait à terre. Trois frères en dalmatique, représentant les trois Maries, et faisant mine de chercher s'approchaient; entre l'ange et les Maries, le dialogue suivant s'engageait :

« L'ange. — Qui cherchez-vous dans ce Sépulcre?

» Les Maries. — Jésus de Nazareth.

» L'ange. — Il n'est pas ici, il est ressuscité comme il l'avait prédit, allez et annoncez qu'il est ressuscité [3]. »

à faire que plus tard nous entreprendrons peut-être. Ailleurs un voile tombe et se déchire pour figurer le *velum templi scissum est* et un vêtement de toile représente le *Partiti sunt vestimenta mea sibi* (CHAMBERS, *Mediaeval Stage,* vol. II, p. 5 note 5 et p. 6 note 1.

[1] DU MÉRIL, p. 43.

[2] On sait que maintenant dans la semaine sainte la croix et les images demeurent toujours voilées. (Cf. DOM. GUÉRANGER, *La Passion et la Semaine Sainte* in L'ANNÉE LITURGIQUE, p. 47, 8e édit., 1882. Paris, Oudin.)

[3] Cf. CREIZENACH dans son excellent ouvrage : *Geschichte des Neueren Dramas.* Halle, Niemeyer, 1893, in-8°, t. I, pp. 48-49. Nous ne pouvons songer à discuter ici les opinions émises par M. W. MEYER (de Spire) dans ses *Fragmenta Burana* (FESTSCHRIFT DER G. G. A. DER WISSENSCHAFT, 1901, in-4°) où il combat les théories de M. Sepet, lequel déclare d'ailleurs les maintenir. (*Le Drame religieux au moyen âge.* Paris, Bloud, 1903, in-18, p. 21.)

De cet embryon de drame sortira la colossale littérature des Passions du XVe siècle.

La scène que nous venons de décrire avec les additions successives, dialogue de Jésus et de Marie-Madeleine, achat des parfums par celle-ci pour en oindre le corps du Christ, apparition des Apôtres, résurrection et apparition de Jésus aux pèlerins d'Emmaüs, constitue le cycle de Pâques.

Les incidents qui marquèrent la naissance du Christ, l'adoration des bergers, l'adoration des Mages, la colère d'Hérode, le Massacre des Innocents, la douleur de Rachel, forment le cycle de Noël. C'est là une division classique que nous observerons souvent et qu'il nous fallait rappeler.

CHAPITRE PREMIER

Lieu de la scène.

Le lieu où se passe le drame liturgique, est-il besoin de le dire, est l'église ou la chapelle du monastère, particulièrement le chœur. Mais la procession qui précède l'office se forme le plus souvent dans la nef ou sous les arcades conventuelles.

Dans l'une de ces cérémonies la procession se présente à la porte extérieure de l'église, celle-ci reste fermée : c'est que par une inversion étrange, l'église est supposée devenue la demeure de Satan. L'évêque qui représente le Christ frappe du bâton la grosse porte qui gronde. Cependant à l'intérieur un jeune clerc ou quelque autre, jouant le rôle du diable, s'écrie en enflant sa voix :

« Qui est ce roi de gloire? »[1]

Après trois sommations seulement, la porte cède devant Jésus qui vient délivrer les âmes.

CHAPITRE II

Le décor dans l'Église.

Le décor le plus rudimentaire que nous puissions distinguer à travers les primitives liturgies est l'autel principal du chœur; et c'est un véritable rideau que le tapis que soulève

---

[1] *Vide supra*, p. 10.

l'ange, *comme regardant dans le Sépulcre,* avant d'annoncer la résurrection aux pseudo-Maries [1].

Mais bientôt, pour rendre plus palpable à ses adeptes la grande vérité, l'Église perfectionna cette mise en scène. C'est alors que des moines gantois, imités un peu plus tard par Dunstan et les Anglais, imaginèrent, dès le Xe siècle [2], de représenter le Sépulcre par une croix enveloppée d'un voile qui seul demeure après l'enlèvement de la croix.

Ce ne fut pas assez. Presque toutes les églises possédaient au centre du chœur ou à l'entrée de celui-ci une crypte abritant le corps du saint auquel l'église était consacrée, ou le tombeau de quelque autre dignitaire. On descendait dans cette crypte par quelques marches [3]. Rien ne peut nous donner une idée plus exacte de ce primitif décor que la crypte de la petite chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure, ou celle de la cathédrale de Saint-Quentin. Cette adaptation ingénieuse n'est nulle

---

[1] Office de Sens II dans Lange, *Die lateinische Osterfeiern.* Munich, 1887, in-8°, pp. 64-65. Nous classons ici les textes d'une façon nouvelle, non d'après la date des manuscrits qui les renferment, mais d'après l'importance de leur mise en scène, considérant des textes comme celui-ci, bien qu'en usage encore au XIIIe siècle, comme représentant un stade beaucoup plus ancien.

[2] *Vide supra* et Duméril, p. 11 note.

[3] Parker, dans son *Glossary of architecture* (à l'article : Sépulcre), affirme que beaucoup d'églises anglaises, par exemple à Navenby, Hickinton, etc., renferment encore des constructions de pierre permanentes, bâties spécialement pour servir à représenter le tombeau de Jésus dans les drames de Pâques. Cf. Pollard, *English miracle plays, moralities and interludes,* 4th edition. Oxford, Clarendon Press. 1904, in-8°, p. xiv. Chambers, dans son *Mediaeval Stage,* Oxford, Clarendon Press. 1903, vol. II, pp. 21-25, consacre à la question du Sépulcre des développements extrêmement intéressants. Il a vu un beau Sépulcre de cette espèce à Tarrant Hinton, Dorset, et il signale la persistance du drame de Pâques. M. Enlart a donc tort d'affirmer que « le Mystère n'entraîne dans l'Église aucune disposition architecturale spéciale ». (*Manuel d'Archéologie française,* vol. II, *Architecture civile et militaire.* Paris, Picard, 1904, in-8° Pll., p. 370.)

part mieux indiquée que dans le texte de Wurzbourg [1], où les anges, c'est-à-dire deux chanoines vêtus de dalmatiques blanches, franchissent la porte du chœur, se dirigent vers l'autel de Saint-Pierre, descendent dans la crypte, puis, s'étant ainsi assurés de la disparition de Jésus, attendent les trois Maries, c'est-à-dire le doyen et deux chanoines en chapes blanches, qui bientôt, y descendent.

L'office de Noël, qui connut les remarquables développements scéniques que nous allons décrire, eut des commencements aussi humbles. La crèche, dont la représentation devait persister jusqu'à nos jours, existe déjà de bonne heure, figurée au moins par l'image de la sainte Vierge posée sur l'autel [2]. Les pasteurs qui sont de « petits chanoines » [3] ou des vicaires, revêtus de tuniques et coiffés d'amicts, ayant reçu des anges l'annonciation, arrivent à cette crèche. Deux prêtres de grade supérieur, vêtus de dalmatiques et tenant le rôle d'accoucheuses [4] leur demandent : « Qui cherchez-vous dans la crèche? Pasteurs, dites-le nous ». Adaptation, à la Noël, de la question « Qui cherchez-vous dans le Sépulcre? » du trope pascal. Les accoucheuses, après la réponse des bergers, ouvrent le rideau et montrent l'enfant.

---

[1] LANGE, p. 53.

[2] La rubrique du drame des Pasteurs de Rouen en est la preuve. *Pergant ad imaginem Sanctæ Maria* dans l'édition qu'en a donnée D. M. ou bien le *salutent puerum* donné par COUSSEMAKER d'après le manuscrit Bigot. Cf. KÖPPEN, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Weihnachtsspiele*. Dissertation de Marburg, 1892, in-8°.

[3] Institués par Richard Cœur de Lion, en 1190, *Canonici quindecim marcharum et librarum*. GASTÉ, p. 25.

[4] On sait que le moyen âge, suivant une tradition de l'art byzantin et de l'art romain, appelle toujours ces accoucheuses auprès de la Vierge. Les mystères les connaissent aussi et elles ont figuré encore dans le Mystère de la Nativité joué en 1451 dans l'église de Saint-Maclou, à Rouen. Voy. LEVERDIER, *loco citato*, DU MÉRIL, p. 28, qui renvoie à CLÉMENT, *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 315.

L'imagination ecclésiastique ne se contenta pas de si peu, mais ses exigences sont encore bien modestes. Qu'importera au spectateur s'il voit d'un seul coup d'œil la fosse aux lions, la maison de Daniel et la demeure d'Habacuc [1], bien que celui-ci habitât fort loin de Babylone, où il est sensément transporté par un ange, à travers les airs? Sommes-nous beaucoup plus difficiles à contenter? Oui, quant aux distances, non quant au temps : nous aimons que les peintres décorateurs nous brossent entre les objets éloignés de larges perspectives, mais un quart d'heure d'entr'acte nous suffit à franchir vingt années. Cependant nous allons assister à des procédés par trop simplistes et que nos yeux gâtés par les féeries goûteraient avec peine. Mais pensez que l'on en était aux premiers bégaiements de la dramatisation et qu'il a fallu à l'esprit monastique un effort considérable pour produire une mise en scène, telle que celle de la conversion de saint Paul, dont nous nous bornerons à traduire la rubrique latine initiale. « Qu'on prépare dans un lieu approprié une chaire représentant Jérusalem (*quasi-Jérusalem*) et dans laquelle siégera le Prince des prêtres. Qu'on prépare aussi une autre chaire; dans celle-ci siégera un jeune homme tenant le rôle de Saül (nom qu'il échangera pour celui de Paul après sa conversion), et qu'il ait avec lui des serviteurs armés. Mais, d'un autre côté, assez loin de ces chaires (*aliquantulum longe*), que deux autres chaires soient apprêtées pour figurer Damas; que sur l'une d'elles soit assis un homme du nom de Judas, sur l'autre le prince de la Synagogue de Damas, et qu'entre les deux soit dressé un lit [2] ». Goûte-t-on bien toute la saveur de ce naïf libretto et de ces timides mais précises indications à l'adresse du régisseur ecclésiastique? Mais ce qu'il faut renoncer à rendre, c'est cette indétermination

---

[1] Dans le Daniel de Beauvais. (Voyez Sepet, *Études sur les prophètes du Christ*, dans la Bibliothèque de l'École des Chartes, 6e série, t. III, pp. 252 et 253.)

[2] Manuscrit d'Orléans dans Du Méril, p. 237.

du *quasi-Jérusalem*, une chaire comme Jérusalem, « tenant lieu de Jérusalem », et qui ouvre la voie à toutes les pompes du décor futur. On comprend si bien que quelque clerc songeant à monter dans son église ce drame passionnant, se soit pris à rêver soudain aux splendeurs de la ville sainte, dont sans cesse l'entretenaient les pèlerins, et qu'il se soit mis à désirer la représenter autrement que par un siège plus ou moins élevé ou plus ou moins paré. Voit-on aussi la valeur de cet *aliquantulum longe* de cette brève distance qui sépare Damas de Jérusalem et qui tend à corriger un peu l'invraisemblance que nous signalions il y a un instant, mais qui ne contredit pas notre critique, car cet effort de vérité d'un obscur metteur en scène est resté sans imitateur. Un petit échafaudage « comme un mur » figurait le lieu, d'où Paul devait être précipité à terre par le feu céleste.

Un des émules de cet ordonnateur inventa même le changement de décors; quel dommage qu'il ne nous ait pas confié avec plus de précision comment, dans la « Résurrection de Lazare » [1], la demeure de Simon était transformée en une sorte de lieu représentant Béthanie, l'éternel et vague *quasi-Béthania*. Mais bien que cette pièce connût déjà une scène *platea*, c'est-à-dire un espace libre devant les décors et réservé aux acteurs, ce changement à vue ne devait pas être bien remarquable et ne vaut d'être signalé que pour la nouveauté de l'indication ; au surplus, le peuple se laissait volontiers persuader que les mages venaient d'un lointain Orient, quand les clercs qui en tenaient le rôle sortaient chacun de son coin [2]. Les connaissances géographiques étaient du reste nulles; qu'on se souvienne que les pauvres gens qui suivaient Pierre l'Ermite, à chaque ville qu'ils rencontraient, demandaient si ce n'était point là Jérusalem.

---

[1] Résurrection de Lazare, du manuscrit 188 d'Orléans, édité par Du Méril.

[2] Du Méril, p. 164, dans l'*Adoration des Mages* du manuscrit d'Orléans.

On sait que le Paradis, dans les mystères, se trouvait toujours à une certaine hauteur au-dessus du niveau de la scène; cette situation a fait naître des équivoques et des hypothèses que nous discuterons plus loin. C'est dans le drame liturgique aussi qu'il faut chercher l'origine de cette élévation issue d'un sentiment très naturel de respect envers ceux dont les demeures dominaient les hauteurs du ciel. Mais il ne fallait pas, pour les placer, d'édifice spécial; les architectures romane et ogivale semblaient y avoir pourvu en ouvrant des tribunes ou en faisant courir à mi-hauteur autour de la nef, sur le pourtour du chœur, une galerie à colonnade telle qu'on en voit dans la Lorenzkirche, à Bâle, où à la cathédrale d'Amiens. C'était de là, dans les hauteurs [1], ou « dans les voûtes », comme dit un autre texte [2], que l'ange apprenait aux bergers la naissance de l'enfant divin. Cependant, il n'y a pas, à proprement parler, dans tout ce que nous venons d'exposer, de décors au sens moderne du mot; le stade qui reste à franchir sera parcouru par les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen, encore représentés au XVe siècle, mais qu'on peut certainement faire remonter au XIIe siècle : au milieu de la Fête des ânes, qui se célèbre la veille de Noël, doit se jouer le petit drame de Daniel. La fournaise où Nabuchodonosor essaie en vain de faire brûler le prophète est formée d'étoupes enflammées amassées dans la nef.

Seul, toutefois, l'office des Pèlerins à Emmaüs, également selon l'usage de Rouen, nous atteste la construction dans l'église d'un échafaud muni d'un vrai décor représentant le château d'Emmaüs, où Jésus et ses disciples dînent à une table qui y est préparée.

Un jeu scolaire, le drame de Daniel de Beauvais, semble constituer un type de transition qui nous conduira au décor

---

[1] Du Méril, p. 162, dans *Un mystère de l'Adoration des Mages* du manuscrit 178 d'Orléans.

[2] Gasté, p. 26.

plus développé du « Jeu d'Adam ». Le trône de Balthasar et peut-être celui de son épouse sont juchés sur des échafauds entourés chacun de légères cloisons en bois, pour figurer le palais des souverains à Babylone. Plus loin, c'est le palais des mages, ailleurs la maison de Daniel; les lions ne manquent pas à la fête, mais par quoi sont-ils figurés? On ne le sait pas [1].

CHAPITRE III

L'art et le drame liturgique.

C'est une lumineuse vérité que celle qu'a exprimée Léon Gautier : « Il convient de voir dans les tropes une des origines du théâtre moderne [2] ». Tout le monde connaît plusieurs de ces belles additions poétiques et musicales qui furent composées pour amplifier les offices; certaines d'entre elles ont été heureusement conservées dans le Missel réformé de Pie V, tels le *Victimæ Paschali laudes* [3], le magnifique *Dies irae* et le beau *Stabat mater*. Certains de ces tropes eurent une fortune extraordinaire, tel celui qu'on attribue au moine de Saint-Gall, Tutilon. Ce poète musicien, un des plus remarquables de la célèbre école de Saint-Gall au Xe siècle, eut l'excellente idée de rythmer la formule primitive du dialogue qui se tenait auprès du Sépulcre :

Int. « *Quem quæritis in Sepulcro, o cristicolæ?*
Resp. « *Jesum-Nazarenum crucifixum, o celicolæ.* »

Int. « *Qui cherchez-vous dans le Sépulcre, ô servants du Christ?*
Rép. « *Jésus de Nazareth crucifié, ô servants du ciel.* »

---

[1] SEPET. (BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES CHARTES, 6e série, t. III, p. 251, 1867.)
[2] LÉON GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique. Les tropes*, t. I (seul volume paru). Paris, Picard, 1886, gr. in-8°.
[3] LANGE, pp. 59 et 60.

Tout, prose et vers, y était chanté : le manuscrit d'Einsiedeln et celui de Tours, qui sont du XIIe siècle, en témoignent par les annotations musicales dont tout leur texte est souligné [1]. Il en était de même des drames de Rouen dont Le Prévost a publié la musique qui lui avait été transmise par Jean, évêque d'Avranches [2]. Le *Te deum laudamus* termine invariablement les mystères les plus développés aussi bien que les drames liturgiques, et demeure souvent le seul nœud qui relie à l'Église le théâtre si profane d'un Jean Bodel ou d'un Rutebœuf.

Dans le Daniel de Beauvais, dont nous parlions il n'y a qu'un moment, figure au cortège du roi Darius un véritable orchestre de tambours et de cytharistes, et ce drame aussi est tout entier noté en plain-chant [3]. Mais, en somme, c'est surtout l'orgue et les instruments à cordes, comme le remarque justement De Coussemaker [4], qui accompagnent le drame liturgique. Quant au caractère de cette musique, le même auteur [5] remarque « qu'il n'y faut pas chercher cette musique rythmée et mesurée si propre à seconder les passions mondaines, mais une musique plane, établie d'après les règles de la tonalité du plain-chant, soumise toutefois à certaines lois de rythme, d'accentuation qui... n'ont rien de commun avec la division exacte des temps. »

Nous n'avons pas l'intention d'aborder en ce moment l'épineuse question des rapports entre l'art et le drame religieux,

---

[1] MONE, *Schauspiel des Mittelalters*. Mannheim, 1852, 2 vol., t. I, p. 5. Celui de Tours est un office de la Résurrection, publié par Luzarche, Tours, 1856, et accompagné de la musique, écrite sur une portée de quatre lignes.

[2] GASTÉ, p. 3.

[3] Voyez SEPET, *loc. cit.*, p. 259. On trouvera la transcription en notation carrée, des neumes de tous ces drames religieux dans les *Drames liturgiques* de Coussemaker. Cf. aussi CHOUQUET, *Histoire de la musique dramatique en France*. Paris, Didot, 1873.

[4] *Drames liturgiques du moyen âge*. Paris, Didron, 1861, in-4°, p. II.

[5] Dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Paris, Didron, 1852, in-4°, pll., pp. 138-139.

nous préférons l'exposer dans toute son ampleur à propos des mystères : nous voudrions cependant retenir quelques faits et présenter quelques documents dont nous nous réservons de tirer plus tard toutes les conclusions qu'ils comportent [1].

Un manuscrit sur parchemin, de Reichenau, qui contient les chœurs de l'année, nous offre une très naïve reproduction du drame liturgique de Pâques [2].

L'ange aux ailes rouges qui ailleurs [3] interroge puis informe les trois Maries aux longs visages étonnés, n'est pas non plus inconnu à nos textes.

Avouons tout de suite que ces miniatures que nous venons de citer ne suffisent pas à elles seules pour nous dicter un arrêt définitif ou proclamer une loi irrévocable. Il nous faut attendre la production d'autres arguments pour pouvoir reviser à fond ce grave procès qui, heureusement, ne met pas en question l'originalité profonde et admirable des peintres et des imagiers au moyen âge.

CHAPITRE IV

La machinerie.

Voilà un bien grand mot pour étiqueter les enfantines ingéniosités des premiers metteurs en scène. L'étoile [4] qui doit

---

[1] Il y a un livre sur cette question, mais qui est bien loin d'apporter une solution définitive au problème : c'est celui de M. PAUL WEBER, *Geistliches Schauspiel und christliche Kunst*. Stuttgart, Ebner, 1894, in-8°, pll. L'ouvrage ne concerne que l'iconographie de Synagogue et d'Église et n'est pas à l'abri de toute critique, comme nous le verrons plus loin.

[2] Cf. le dessin de Mone, t. I, p. 8, d'après un manuscrit de Karlsruhe (XII° siècle).

[3] Bibliothèque Nationale, miniature, f° 21, v° du manuscrit fr. 409 (Lancelot).

[4] Sur l'étoile des mages, voyez l'étude de KEHRER, *Die heiligen Dreikönige*, 1904, in-8°, p. 16.

conduire à la crèche les mages venus de leurs lointaines provinces, adorer l'Enfant nouveau-né, est d'abord simplement montée sur un bâton [1] comme elle l'est encore dans les campagnes et dans les villes les plus reculées de la Flandre [2], et comme on la voit dans la belle eau-forte de Rembrandt [3]. Les moyens se perfectionnant, l'étoile devient une couronne lumineuse qui pend, brillante devant la croix [4]. Cette couronne a pourtant le défaut d'être immobile et de figurer ainsi assez mal l'étoile merveilleuse dont la marche guide les rois, et qui ne s'arrête à leur vif étonnement que sur la plus humble des étables; aussi suspend-on cette couronne à une corde, et il est probable qu'un comparse la tenant par un fil s'avançait lentement le long de ces galeries hautes que les architectes nomment coursières ou chemins de ronde et que les contemporains appelaient les « alées » [5].

Toute la science des metteurs en scène ne se bornait pas cependant à ce premier effort de l'apparition merveilleuse d'un astre. Une main se montrait qui traçait au-dessus de la tête du roi de Babylone, le fatidique « Mane, Techel, Pharès » [6]. Si ce truc, indiqué par la rubrique, a été vraiment exécuté, il y a là indiscutablement une véritable habileté Il était moins com-

---

[1] Texte de Bilsen dont le manuscrit appartient à la bibliothèque des RR. PP. Bollandistes. M. Wilmotte a bien voulu mettre à ma disposition la transcription qu'il en a faite.

[2] A Furnes, par exemple.

[3] Toujours en quête d'une nouvelle et lumineuse interprétation du Nouveau Testament, Rembrandt a dessiné là une mascarade flamande allant vers la Vierge et l'enfant Jésus. Il est question de cette estampe aux pp. 154 et 155, t. I de l'*OEuvre de Rembrandt,* par DUTUIT. Paris, A. Levy, 1883, F°, pll.

[4] *Officium stellæ* dans GASTÉ, p. 50.

[5] Cf. ENLART, *Architecture religieuse.* Paris, Picard, 1902, in-8°, t. I, p. 258.

[6] Dans les deux drames de Daniel, celui d'Hilaire (DU MÉRIL, p 241) et celui de Beauvais (SEPET, *Bibliothèque de l'École des Chartes,* 6e série, t. III, p. 256.)

pliqué de faire tomber du ciel des bourses remplies d'or, témoignages de la bonté de saint Nicolas envers ce père qui, par misère, va prostituer ses filles, lesquelles ne trouvent pas à se marier... faute de dot! Mais le dernier mot de la machinerie est la Fête des ânes de Rouen. On voit, par le titre même, la place qu'occupe le légendaire animal dans cette procession des prophètes, qui n'a pas été créée à son intention, et où il ne devrait être que l'accessoire. Le goût dramatique en a décidé autrement. Le plus populaire des annonciateurs du Christ est sans contredit Balaam; bien orné, il s'avance sur son ânesse, il retient les rênes et la pique de ses éperons, mais elle se cabre devant l'ange ailé qui l'arrête de son glaive nu. Alors quelqu'un qui est sous l'ânesse, masqué sans doute par la housse qui la recouvre, s'écrie : « Pourquoi me meurtrir ainsi de vos éperons? » [1]

Les lions du Daniel d'Hilaire réalisent un perfectionnement plus grand encore; ils sont naturellement entièrement « feints »; ils ont une mâchoire mobile que ferme l'ange du seigneur pour les empêcher de dévorer le jeune israélite; mais ils vont pouvoir exercer leur appétit sur les calomniateurs qu'on leur livre et qui disparaîtront sans doute dans leur large gueule [2].

Cet âne doublé d'un acteur et ce lion artificiel sont les ascendants directs des innombrables « corps feints » que construiront les savants ordonnateurs de « secretz » des XVe et XVIe siècles.

Il est peu probable qu'on ait connu les trappes, dont le fonctionnement est indispensable aux mystères, à moins qu'il ne faille expliquer par ce procédé la façon dont Jésus disparaît soudain aux yeux ébahis des pèlerins du château d'Emmaüs [3], dressé, on l'a vu déjà, sur un petit échafaud dans la nef principale.

---

[1] GASTÉ, p. 10.
[2] DU MÉRIL, *Daniel d'Hilaire,* p. 153.
[3] IBID., p. 119.

Nous aurons peu de choses à dire de la lumière ; les cierges éclairent l'église, mais nous avons déjà vu que leur présence ou leur absence est toute une symbolique dramatique qui s'est conservée jusqu'à nos jours. Depuis l'office du Vendredi-Saint, nous disent les RR. PP. Cahier et Martin [1], jusqu'à la bénédiction du feu nouveau, l'usage est général de ne conserver plus de lumières dans l'église ; au contraire, pour la Nativité tout l'édifice resplendit de lumière pour prendre part à la joie commune [2].

En fait de lumière, les éclairs mêmes ne manquent pas. L'Ange s'approche des soldats qui gardent le Sépulcre et leur jette ses foudres. Les soldats tombent à terre comme morts [3].

Abordons la question du rideau : sans doute, le voile qu'on lève pour montrer la disparition du crucifix [4], le terme même de « *Cortina* » employé à Cividale, ne nous fixent qu'incomplètement ; mais le tapis qui ferme l'entrée d'un lieu propre à représenter le Sépulcre à Bamberg annonce véritablement la courtine qui fermera certaines parties de décors où doivent se passer des choses dérobées aux regards du public. Il faut rappeler, en outre, le voile qui recouvre la croix [5], symbole du Sépulcre, ou les étoffes de soie dont celui-ci est parfois drapé [6]. Il se peut aussi qu'à Tournai dans l'« Aurea Missa » on se soit servi très anciennement comme au XVIe siècle de « cortinae » pour voiler les deux « stallagia » (c'est-à-dire l'« estal » de la mise en scène des mystères), réservées dans l'Église à la Vierge et à l'Ange de l'Annonciation [7].

---

[1] *Vitraux de la cathédrale de Bourges,* vol. I, p. 167, in-folio.

[2] Cf. *Ordinaire de Parme* dans LANGE, p. 28.

[3] Manuscrit de Tours (XIIe siècle) publié par Luzarche, *op. cit.*, p. 2.

[4] *Ordo Wirceburgensis* dans MILCHSACK, *Die Oster und Passionsspiele.* Wolfenbüttel, 1880, in-4o.

[5] LANGE, p. 38.

[6] GASTÉ. p. 58.

[7] Cf. le texte dans les appendices de CHAMBERS, *op. cit.,* vol. II, p. 318.

CHAPITRE V

L'organisation.

L'organisation des représentations et réjouissances est le fait du chapitre, des clercs ou des enfants. On allait un peu loin parfois et des brefs pontificaux durent donner aux prêtres, aux diacres et sous-diacres des avertissements sévères. A Rouen [1], les chapelains avaient leur fête le jour de Saint-Jean l'Évangéliste, mais une délibération expresse leur recommande de célébrer l'office bien et honnêtement, et de s'abstenir de toute dérision. Il leur fut défendu aussi de s'affubler de costumes bizarres.

Mais les enfants de chœur et les diacres organisaient bien d'autres mascarades. Alors on jouait aux dés et aux cartes sur l'autel même, et l'évêque des Innocents, élu par ses petits camarades, célébrait un office qui devait manquer singulièrement de dignité.

Ailleurs c'était l'abbé de Maugouvert, le *Lord of Misrule* des Anglais [2] ou le Pape des fous, qui présidait à ces saturnales, malgré toutes les défenses parties d'en haut.

L'initiative de ces oisillons qui, une fois l'an, prenaient leur vol, se fortifiait de l'ancienneté de la coutume.

Celui qui appelait en scène les acteurs et souvent les présentait au public, remplissant ainsi, à peu près, les fonctions de notre régisseur actuel, était généralement le chantre, qui, livre en main, suivait et dirigeait la marche du drame. Souvent ce rôle était déféré à un pseudo-saint Augustin [3] qui continuait

---

[1] Cf. GASTÉ, *op. cit.*, le chapitre consacré à l'évêque des Innocents.

[2] BROTANEK, *Die Englischen Maskenspiele : Wiener Beiträge zur Englischen Philologie*, 1902, in-8°, pp. 103-104.

[3] Comme dans la Passion, pourtant très développée de Francfort, dont il ne nous reste que le livre de scène ou « Dirigierrolle ».

simplement le rôle qu'on lui attribuait dans son sermon apocryphe. L'auteur de la *Cité de Dieu* tombé au rang de régisseur, voilà un spectacle au moins inattendu! Il est vrai que cet étrange théâtre du moyen âge nous réserve encore bien d'autres surprises.

CHAPITRE VI

Auteur et libretto.

L'auteur? presque toujours un inconnu, qui a tenté de rendre plus évidents les grands faits bibliques et puis s'en est allé, enseveli dans l'oubli, sans que jamais sonne, pour son nom, l'heure de la résurrection. Peut-être Tutilon est-il l'auteur du trope dramatique de Pâques; dans ce cas nous savons quelque chose de ce poète, musicien, peintre et ciseleur, très tendre ami de Radpert et Notker dans ce monastère de Saint-Gall, que nous nous plaisons à évoquer dans le lointain des IX[e] et X[e] siècles, et d'où se sont élevées quelques-unes des plus belles harmonies humaines.

Nous connaissons mieux l'intéressante figure de cet Hilaire, auteur de plusieurs compositions dramatiques, la « Résurrection de Lazare », « le Miracle de saint Nicolas » et « l'Histoire de Daniel » qui toutes se font remarquer par la beauté du style, le rythme de leurs vers et le sens dramatique qui les anime.

Hilaire, que l'on croit d'origine anglaise, semble avoir été le vrai type de l'étudiant au XII[e] siècle. Il imita son maître Abélard, encore plus dans cet art de la poésie et du chant, qui l'avait aidé à séduire Héloïse, que dans les graves dissertations philosophiques qui occupaient les loisirs de la petite communauté des environs de Notgent. Pièces lyriques, satiriques et dramatiques, souvent très licencieuses, se succèdent sous la plume du folâtre clerc, qui composait une épître farcie de

latin et de français en l'honneur du pape scolaire dont le règne était d'une semaine.

Peut-être ses petits drames furent-ils joués dans la communauté que présidait Abélard. Celle-ci fut le siège de tant de désordres qu'Abélard dut la dissoudre, et Hilaire devait être mal fondé à l'en blâmer dans l'élégie où il chante

Tort a vers nos li mestre[1].

Les auteurs du drame contenu dans le manuscrit de Kloster Engelberg[2] nous sont connus aussi, mais en 1372, on était peut-être déjà moins modeste. Ce sont les deux frères Grebler et un nommé Walther Stöffacher.

Le livre que tenait en main le chantre était l'Ordinaire qui décrivait les offices, mais n'indiquait souvent que les premiers mots des répons et des tropes bien connus. Parfois il donnait *in extenso*, sur la portée de quatre lignes, que Gui d'Arezzo avait introduite[3], la notation complète de la musique qui accompagne les phrases. Mais pour ce qui était de la mise en scène, certains de ces livres sont aussi précis qu'une pièce de Hugo ou de Dumas; c'est le cas, par exemple, pour celui de Rouen; les indications de mise en scène sont presque toujours écrites ou soulignées à l'encre rouge, et cet usage est encore observé plus tard, par exemple dans la Passion du manuscrit Didot[4], qui date du XIVe siècle.

---

[1] Marius Sepet, *Saint-Gildas de Ruis*. Paris, Douniol, 1900, in-8°, pp. 165 sqq.

[2] Mone, p. 22, t. I.

[3] Cf. Manuscrit de la Résurrection de Tours (XIIe siècle), cité plus haut.

[4] Bibliothèque Nationale, n. a. fr. 4232. L'encre rouge étant le plus souvent effacée, ce manuscrit, déjà en mauvais état, en devient encore plus confus.

CHAPITRE VII

Les acteurs.

Chanoines et moines, diacres et sous-diacres, sacristains et enfants de chœur furent les premiers acteurs de ce premier théâtre. Les plus haut placés d'entre eux n'y voyaient pas une déchéance, mais bien une manière d'honorer Dieu et de lui être agréable.

Aussi les chanoines les plus anciens et les plus vénérables tenaient-ils à jouer les rôles de Pierre et de Jean courant au tombeau [1]. Et c'est qu'ils couraient réellement, le plus jeune plus rapidement que son aîné donnant par avance, dans l'église même, une sorte de démenti au fameux mot de Bossuet : « Un évêque ne doit jamais courir ». Des chanoines du plus haut rang s'emparaient aussi du rôle majestueux de rois ; au contraire, le rôle plus humble des pèlerins à Emmaüs était tenu par des chanoines de deuxième ordre.

Les rôles de femmes, tels que ceux des trois Maries et de Marie-Madeleine, étaient confiés aussi à des prêtres ou à des clercs en dalmatique [2] qui s'enveloppaient la tête de leur amict afin d'imiter le plus possible la coiffure féminine à la mode. Faut-il considérer comme la première actrice du moyen âge la très belle jeune fille qu'on élisait à Beauvais pour figurer la fuite en Égypte, et qu'on juchait sur un âne avec un enfant entre les bras [3]. Elle se dirigeait, en cet appareil, de la

---

[1] MONE, t. I, p. 9. Fête de la Résurrection dans la cathédrale de Zurich, d'après un manuscrit de 1260.

Par exemple à Narbonne. V. DU MÉRIL, p. 92, mais l'usage se retrouve à peu près partout.

D'après DU CANGE, cité par Gasté, p. 23.

cathédrale à l'église Saint-Étienne, avec un grand concours de clergé et de peuple. Ce qui est plus extraordinaire, c'est qu'arrivée au but de sa promenade, elle entrait dans le sanctuaire et se tenait avec son âne près de l'autel, du côté de l'Evangile. Alors commençait l'étrange office que nous raconterons plus loin. Il est vraisemblable aussi que dans les monastères de femmes celles-ci exécutaient elles-mêmes certains drames liturgiques.

Les enfants ont également pris part à ces spectacles. Nous avons déjà plusieurs fois fait allusion à la fête des enfants de chœur, qui, élisant leur évêque, assistaient à l'office que celui-ci, en ornements épiscopaux, célébrait devant eux. Ce n'est pas la seule apparition des enfants de chœur sur la scène : c'était à eux que l'on confiait souvent les rôles d'anges.

Le peuple ne tarda pas à vouloir prendre part à ces drames si intéressants, afin de travailler ainsi d'une façon agréable à son salut éternel. Il faut avouer qu'il se mêlait parfois à ces offices avec plus de curiosité et de désir profane que de vraie dévotion, donnant ainsi libre cours à toutes les licences. Aussi le Synode de Worms dut-il interdire aux laïcs de prendre part à ces représentations, et un concile ordonna que, pour porter remède à ces désordres, le mystère de la Résurrection serait joué avec dévotion et révérence avant l'entrée du peuple, ce qui était, en somme, jouer la pièce sans public.

Les serviteurs des rois mages étaient sans doute aussi d'humbles vilains, puisqu'on partageait entre eux les offrandes que faisaient à Jésus les simples fidèles à la suite des mages.

Mais les plus joyeux des acteurs restaient encore les étudiants : il est curieux de constater avec quelle persistance le drame scolaire a subsisté jusqu'à nous depuis le « Daniel de Beauvais », qui est d'ailleurs plein de choses profanes, de musique joyeuse et d'amusante pompe, jusqu'aux revues qu'exécutent les étudiants de nos facultés universitaires.

Quant aux mouvements des acteurs dans leur ensemble, ils revêtent presque toujours une allure processionnelle : toutes leurs démarches, tous leurs gestes s'inspirent encore des évo-

lutions lentes et mesurées, rythmées et symboliques des prêtres à l'autel. Comment en serait-il autrement, puisque certains personnages, tels l'ange au Sépulcre, se tiennent à l'autel même [1] ?

Pour fixer la position des acteurs, les rubriques se servent déjà des termes de droite et de gauche, qui désignent non la droite et la gauche des acteurs, mais celle des spectateurs, coutume que connaît aussi, comme on sait, le théâtre moderne.

Rien ne peut mieux donner l'idée de ces mouvements de la masse des acteurs que la procession qui avait lieu à Eichstadt. Tout le clergé sortait par une petite porte de l'église, la grande restant close. La procession parvenait au porche principal, un des prêtres s'avançait entouré du clergé, frappait de la main ou de la croix et disait d'une voix sonore avec le ton de la leçon [2] : « Ouvrez vos portes, princes ».

Le drame des prophètes de Rouen n'est pas autre chose non plus qu'une procession qui se forme dans la cour du cloître, fait le tour du parvis, pénètre dans l'église par la grande porte occidentale, s'arrête au milieu de la nef pour laisser s'accomplir le minuscule drame de Daniel, reprend ensuite sa marche en s'arrêtant, chaque fois qu'à l'évocation du chantre un des prophètes annonce la venue du Messie, et se termine dans le chœur, où les ministres et les prophètes entonnent l'introït [3]. Il est certain que la foule suit les mouvements lents de ces cortèges, comme elle suit aussi les pèlerins qui s'avancent à petits pas, par l'aile droite de l'église jusqu'aux portes occidentales, en tenant toujours la tête, tandis que par l'aile droite aussi un mystérieux voyageur, nu-pieds et portant la croix sur

---

[1] *Office du Mont-Saint-Michel* dans Du Méril ou *Office de Sens*, chez le même, p. 98.

[2] Texte d'Eichstadt, dont nous suivons d'assez près les rubriques. Cf. Lange, p. 27.

[3] Sepet, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6e série, t. III, p. 229.

l'épaule droite, les rejoint bientôt, pour se reposer ensuite avec eux au château d'Emmaüs, qui se dresse au centre de la nef [1].

Il serait intéressant d'étudier à cette place le costume de tous ces graves acteurs [2].

Dans la Résurrection les prêtres ou les enfants de chœur tenant le rôle des anges sont vêtus d'aubes [3]. A Soissons [4] ils sont remplacés par deux diacres en aube simple, la tête couverte de leur amict et ayant endossé par-dessus des dalmatiques blanches. A Narbonne [5], deux enfants de chœur revêtent en outre l'étole et paraissent le front ceint d'un drap rouge; deux grandes ailes sont adaptées à leur dos. L'Ange d'Orléans est plus superbe encore [6] : son aube est dorée et sur sa tête pèse une mitre privée de ses rubans; sa main gauche tient une palme, sa droite un chandelier brillant.

Les prêtres qui jouent les trois Maries sont vêtus, soit de dalmatiques blanches [7], sortes de chasubles à manches, soit de chapes, blanches également [8], et presque toujours coiffés de l'amict [9]. Il semble que ce rectangle de toile fine se soit prêté particulièrement à imiter la coiffure féminine de l'époque, ou n'y avait-il là qu'une application spéciale et non intentionnelle de ce vêtement liturgique dont l'emploi avant le XVIIe siècle était beaucoup plus fréquent qu'aujourd'hui? Au XVIe siècle, les trois Maries, qui continuent à figurer à la fin des grands mystères, quitteront cette simplicité évangélique pour imiter le

---

[1] *Office des pèlerins de Rouen*, dans Du Méril, p. 118.

[2] Ad. Jullien, dans son *Histoire du costume au théâtre en France* (Paris, 1880, in-8°), a complètement négligé le moyen âge.

[3] Par exemple à Tours. Lange, *op. cit.*, p. 24.

[4] Voir Lange, *op. cit.*, p. 25.

[5] Ibid., *op. cit.*, p. 64.

[6] Manuscrit 178 d'Orléans, *apud* Du Méril.

[7] Texte de Tours, t. II, *apud* Lange, *op. cit.*, p. 24.

[8] Texte de Spire, *apud* Lange, *op. cit.*, p. 33.

[9] Texte de Narbonne, *apud* Lange, *op. cit.*, p. 64.

luxe ambiant : Marie, fille de Jacob, en cotte de damas bleu et manteau de toile d'or sur champ rouge, précédera Marie Salomé, en jupe de drap d'or et manteau de satin violet, toutes deux éclipsées par le manteau de velours cramoisi et le voile de crêpe de soie à franges d'or de la pénitente Marie-Madeleine [1].

Mais revenons aux XIe et XIIe siècles, où déjà le Christ apparaît en aube teinte en rouge comme ensanglantée, couronné d'un diadème et portant la barbe, ayant la croix en main et les pieds nus [2]. C'est une addition hardie que cette apparition du Christ, mais plus curieux encore seront les travestissements qu'on lui fera subir et dont nous parlerons plus loin. Au surplus, il joue lui-même un rôle important dans les scènes qui sont venues se greffer sur celle du Sépulcre et puis ont vécu d'une vie indépendante, par exemple, dans les drames de l'apparition de Jésus aux pèlerins d'Emmaüs : ceux-ci nous sont présentés enveloppés d'une tunique et de chapes, sorte de pèlerines à capuchon que portaient les moines; leurs bâtons et leurs besaces indiquent assez les personnages qu'ils représentent : ils portent chapeaux et ont la barbe longue [3]. Voit-on dans ces indications l'extension de la mise en scène et de l'appareil scénique? Sent-on assez dans ces détails des chapeaux, des besaces et des bâtons l'invasion sournoise de l'élément laïc dans la nef, car ceci ne se joue déjà plus dans le chœur ?

Dans la procession des prophètes, cette tendance est plus évidente encore : Moïse, tables en main, apparaît en aube et en chape, cornu et barbu, Isaac porte une étole rouge, hirsute

---

[1] *Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre du mystère des Actes des Apôtres*, par JACQUES THIBOUST, publiée par Labouverie. Bourges, Manceron, 1836, in-8°, p. 27.

[2] *Office du Sépulcre au Mont-Saint-Michel*, apud DU MÉRIL, *op. cit.*, p. 94.

[3] *Office des voyageurs*, Ordinaire de Rouen, *apud* DU MÉRIL, *op. cit.*, p. 118.

lui aussi; Aaron est en costume d'évêque et en mitre; Habacuc en dalmatique, grignotant des racines, et d'autres encore viennent réciter leur prophétie.

A Rouen [1], et ailleurs aussi sans doute, c'est à un homme couvert d'une peau d'âne qu'est confié le rôle de la légendaire monture. Cependant, il n'y a pas de spectacle plus agréable au peuple que celui des hommes d'armes; ils ne manquent point au défilé : Nabuchodonosor, en ornements royaux, s'avance, et c'est tout un petit drame dans le défilé, le roi essayant en vain de faire périr Daniel dans le bûcher préparé au centre de l'église. Les gardes du souverain ont, sans doute, la cotte de mailles, le heaume en tête ou simplement le chapeau des militaires d'ordre inférieur au XIIe siècle [2].

Zacharie ne tarde pas à les suivre, habillé en juif, ce qui implique un souci de vérité dans le costume et une préoccupation de couleur locale, amplement compensée par l'anachronisme de la mitre infligée à Aaron. La Sibylle couronnée porte un vêtement de femme [3].

La procession des prophètes de Laon précise davantage encore : Habacuc est barbu, courbé et bossu; Élisabeth, en habit de femme, est visiblement enceinte; Jean-Baptiste a une tunique poilue et de longs cheveux; Nabuchodonosor, en vêtements royaux, a la démarche orgueilleuse; la Sibylle, en habit de femme, échevelée, couronnée de lierre, est semblable à une folle; Balaam, courbé sur son âne, donne de l'éperon [4]. Or, on ne se borne pas à annoncer le Christ, on le présente dans sa crèche entre l'âne et le bœuf, sur les genoux de la Vierge-Mère et veillé par les deux sages-femmes dont le moyen âge, prétendument si idéaliste, ne saurait se passer, et que

---

[1] GASTÉ, pp. 5-16. *Festum asinorum*

[2] SEPET. *Bibliothèque de l'École des Chartes*. 6e série, t. III. p. 228.

[3] Le Jeu d'Adam (édité par GRASS, dans la *Romanische Bibliothek*, n° 6, Halle, Niemeyer, 1891), reproduit ce défilé avec les mêmes rubriques.

[4] *Ordinaire de Laon* (XIIe et XIIIe siècles), par le chanoine ULYSSE CHEVALIER. Paris, Picard, 1897, in 8°, p. 385.

représentent deux prêtres en dalmatique [1]. Voici que surviennent les trois rois mages qui, guidés par l'étoile et vêtus à la façon des rois, donc en manteau de pourpre et couronnés, s'acheminent vers le lieu saint. A Limoges, les trois chanoines qui remplissent ces fonctions sont vêtus de soie, et ont chacun sur la tête une couronne d'or et, en main, un sceptre doré ou un autre joyau précieux [2]. Ce n'est que plus tard qu'on noircit le visage de l'un deux, parce que les commentaires de Bède ont conduit, en vertu du génie symbolique du moyen âge, à leur faire représenter, dès le XVe siècle, les trois parties du monde alors connues [3]. Ainsi les montrent encore les fêtes traditionnelles des rois et les mascarades enfantines des villages de Flandre et de Wallonie, quoique souvent, comme à Gausain, le drap de lit ait remplacé la soie [4].

Des personnalités plus humbles n'étaient pas moins sympathiques à ceux qui se pressaient dans la nef : c'étaient les pasteurs, d'abord vêtus de tuniques et d'amicts [5], puis armés de bâtons et, enfin, sans doute, mais ici les textes purement ecclésiastiques font défaut, attifés plus populairement encore.

Qu'on ne juge pas, cependant, d'après la simplicité des costumes que nous venons de décrire, qu'il en fut toujours de même. Le travesti était loin d'être inconnu aux nefs médiévales. Par exemple, après la scène des Maries au tombeau,

---

[1] *Officium pastorum*. Rouen. Voir GASTÉ, *op. cit.*, p. 27 (ces sages-femmes se retrouvent aussi dans l'iconographie).

[2] DU MÉRIL, *Office des Mages de Limoges*, op. cit., p. 15.

[3] C'est ainsi qu'a évolué l'iconographie des mages; qu'on se rappelle le tableau de Marguerite Van Eyck à l'Exposition des primitifs à Bruges. Les trois rois ont blanc visage. Le pseudo-Bède (*Patrol.*, t. XCIV) se borne à dire que Balthazar avait le teint brun, ce qui conduisit à en faire un nègre. Les drames liturgiques ne portant aucune indication de couleur, il est certain qu'il en était des offices comme de la peinture, et que le compagnon de Melchior et de Gaspard était de teint blanc aussi. Cf. MALE, *L'art religieux*, p. 252.

[4] DEWERT, *Bulletin de Folklore*, 1902, pp. 136 sqq.

[5] *Officium pastorum*. Rouen. GASTÉ, *op. cit.*, p. 25.

Marie-Madeleine, restée en arrière, aperçoit, conformément au texte des évangiles, Jésus en jardinier [1]; ce n'est pas tout : celui-ci se retire à l'écart et rentre assez vite. On impose donc à l'acteur, — on ne peut appeler autrement le prêtre qui remplit ce rôle, — une transformation rapide; à sa rentrée en scène, il apparaît vêtu d'une chape de soie ou d'un manteau de soie tenant la croix [2]. Mais à Orléans, son nouveau costume est plus compliqué : il est drapé dans une dalmatique blanche, sa tête est enveloppée de bandelettes blanches, ornées d'amulettes précieuses; il porte la croix dans la main droite, et dans la gauche, le texte des évangiles, recouvert d'une pale momentanément enlevée au calice qu'elle voilait [3]. Le même manuscrit d'Orléans impose à Jésus pour son apparition à Emmaüs le costume de pèlerin, et l'on recommande à l'ordonnateur beaucoup d'exactitude. On n'hésite pas à appliquer du minium aux pieds du Sauveur pour répondre au doute de Thomas [4]. C'était la même substance qui, assurément, servait de fard à Marie-Madeleine, laquelle paraissait en courtisane [5]. Les mascarades étaient un fait courant dans les églises. Les papes Grégoire IX et Innocent III se plaignent amèrement des jeux de théâtre qui s'y donnent et surtout des excès auxquels se livrent à cette occasion les diacres, prêtres et sous-diacres [6]. L'évêque des enfants, origine de notre saint Nicolas, élu le jour des Innocents par ses camarades les enfants de chœur, célébrait un office qui ne devait pas être bien sérieux, et où le jeune officiant devait se préoccuper plus de sa mitre, de sa crosse en

---

[1] Montpellier (manuscrit H. 304). Voyez Gasté, *op. cit.*, p. 33.

[2] *Officium Sepulchri*. Voyez Gasté, *op. cit.*, p. 63.

[3] Manuscrit 178 d'Orléans. Voyez Du Méril, *op. cit.*, p. 115.

[4] *Mystère de l'apparition à Emmaüs*. Manuscrit 178 d'Orléans. Voyez Du Méril, p. 122.

[5] Manuscrit 178 d'Orléans. Voyez Du Méril, *op. cit.*, p. 213. *Résurrection de Lazare*.

[6] Sepet, *op. cit.*. p. 264, et Gasté, op cit., *Appendice sur la fête des fous*.

argent doré, de ses mitaines brodées et de sa chape de satin, que de ses devoirs liturgiques.

Nous allons tâcher maintenant de lier plus intimement connaissance avec ces ancêtres de nos tragédiens modernes. Nous admirerons leurs gestes, nous écouterons un instant les sons cadencés de leurs voix et nous tâcherons, en les revoyant et en les écoutant, de surprendre au vol les mouvements mêmes de leur esprit et les émotions de leur âme. Selon Honoré d'Autun, le prêtre, que par une image hardie il appelle « le tragédien », doit représenter aux yeux du peuple, sur le théâtre de l'Église, le combat et le triomphe du Christ, et, en étendant les bras, par exemple, figurer la crucifixion du Sauveur du monde [1]. Ces conseils, donnés au XII[e] siècle, trouvèrent leur application dans le drame liturgique, plus encore que dans le simple office, et certainement l'ingéniosité, l'initiative des chanoines et des jeunes clercs ajoutait à la précision déjà très grande des rubriques. C'était sans doute une lutte fraternelle à qui peindrait avec le plus d'expression par l'accentuation et la mimique le personnage dont il devait assumer les fonctions. Et la récompense se trouvait déjà à cette époque dans l'anxiété curieuse des visages tendus, dans les rires, et plus encore dans les larmes des spectateurs.

Admirez avec quelle gesticulation inquiète, les yeux vagues et les regards errants, « comme ceux qui cherchent quelque chose [2] », les trois Maries s'acheminent, avec leurs parfums, vers le tombeau.

Si d'aucuns doivent courir comme Jean devant Pierre, ils le font avec modération [3].

Voyez cependant quel art raffiné il y a déjà dans cette pantomime de Marie-Madeleine, qui, laissant s'éloigner un peu ses compagnes et les anges, indécise encore, regarde à plusieurs

---

[1] Traduit d'après le texte donné par Creizenach, *op. cit.*, t. I, p 11.
[2] *Dunstan Concordia* (X[e] siècle), *apud* Lange, p. 38.
[3] Manuscrit d'Orléans 178, *apud* Du Méril, p. 113.

reprises dans le « monument » et, ne trouvant pas celui qu'elle cherche, se retire un peu à l'écart et feint de pleurer. Les anges aussitôt reviennent s'asseoir auprès du Sépulcre. Alors Marie-Madeleine éclate en lamentations, retourne au Sépulcre, et debout, le considère en pleurant. Mais tandis qu'elle sanglote, elle se baisse et regarde le tombeau : elle répond en soupirant aux anges qui lui demandent la cause de sa douleur. Le Christ, vêtu en jardinier, vient, l'interroge à son tour, puis, après un instant, réapparaît en chape de soie, la croix en main.

Alors, l'ayant reconnu, comme elle veut embrasser ses pieds, il se retire un peu comme pour se soustraire à cette étreinte, et recommandant à Madeleine de taire ses larmes, il disparaît [1]. N'est-ce pas tout un petit poème que cette rubrique que nous venons de traduire un peu librement et sur laquelle pouvait s'exercer l'instinct dramatique des officiants? Il fallait d'ailleurs à ceux-ci une certaine initiative pour se contenter eux-mêmes et satisfaire des spectateurs déjà plus raffinés. Mages, ils devaient feindre de s'endormir après leur adoration pour ne plus s'éveiller qu'à l'appel de l'ange qui leur conseille de retourner par un autre chemin pour éviter la colère d'Hérode [2]; enfants innocents, victimes de la fureur de ce prince, ils devaient se coucher comme morts sur les dalles [3]; princes des Juifs, craignant de la part du petit Roi des rois quelque usurpation future, ils devaient, à la grande joie de tous, simuler par une gesticulation violente une vive colère [4]; prêtres de la synagogue, ils devaient, devant les affirmations des prophètes, crisper leurs visages d'un rire grimaçant et énorme [5]. Ils devaient savoir prendre aussi ce masque de tristesse ou de

---

[1] *Office du Sépulcre de Rouen*, p. 63.

[2] *Office de l'Étoile de Rouen,* apud Gasté, p. 51.

[3] *Office des Mages de Rouen,* apud Gasté, p. 57.

[4] *Office des Mages d'Orléans,* apud Du Méril, p. 167, et le texte de Bilsen déjà cité.

[5] Apud Schmeller, *Carmina burana* reproduit par Du Méril, p. 192.

gravité triste sous lequel l'iconographie religieuse aime nous les figurer.

Allaient-elles oindre le divin cadavre, les trois Maries prenaient cet air grave et affligé [1] qui insensiblement avait allongé et émacié les physionomies, pour former cet idéal de beauté du moyen âge, la figure longue et « trétice », tirée, dont nous nous étonnons quand les œuvres des primitifs nous les peignent dans leur langueur indéfinie et apeurée. La voix des acteurs aussi était pleine de larmes [2], car on tenait beaucoup à la voix, ce qui n'est pas surprenant dans ce drame qui est bien plutôt un mélodrame, au sens étymologique du mot ou, pour introduire un terme tout moderne, un drame musical. Aussi les libretti précisent-ils que celui qui tient tel rôle doit être celui qui lit l'évangile, ou un autre ayant une voix appropriée au personnage [3]. Les manuscrits sont aussi remplis de rubriques demandant à l'acteur de chanter à voix claire. D'ailleurs, nos offices connaissent encore des inflexions très précises et tout à fait intentionnelles : le lecteur de l'évangile de la Semaine sainte, qui remplit le rôle de Jésus, prend une voix douce, celui qui fait Judas, une voix aigre et désagréable [4]. Dans nos drames liturgiques l'ange doit garder une voix doux-sonnante [5], les femmes une voix humble [6].

Quant à l'instruction qu'on exige des acteurs, elle n'est pas trop considérable : assez de latin pour comprendre les rubriques et, si possible, le texte dont beaucoup sans doute ne saisissaient pas toutes les nuances, pas plus que nos enfants de chœur ne comprennent ce qu'ils chantent. Parfois, cependant, on réclame d'eux une certaine initiative et un don d'improvi-

---

[1] *Office du Sépulcre de Rouen*, apud Du Méril, p. 97, ou *Mystère de la Résurrection d'Orléans*, Ibid., p. 110.

[2] *Office du Sépulcre*, apud Gasté, p. 63.

[3] *Office de saint Florian*, VII, apud Lange. p. 120.

[4] Sepet, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6e série, t. III, p. 10.

[5] « *Dulcisone.* » *Dunstan Concordia*, apud Lange, p. 38.

[6] *Office de Soissons*, apud Lange, p. 25.

sation, par exemple, lorsqu'à Rouen les clercs armés qui gardent le Sépulcre conversent ensemble. Souvent ils composaient eux-mêmes des vers dont on tolérait parfaitement l'intercalation dans les offices dramatiques.

Si nous voulons pénétrer un peu mieux dans les replis cachés de leur âme, nous trouverons beaucoup de gravité, la parfaite conscience de remplir un rôle religieux dans un esprit d'entière piété et en vue du salut éternel. Leur sincérité est complète. Sans nul doute, emportée par l'action, Marie-Madeleine, en feignant des larmes [1], s'émouvait d'une douleur réelle et peut-être allait-elle jusqu'à vraiment pleurer.

Tous les gestes, si sincères fussent-ils, n'en gardaient pas moins une sorte de raideur sous laquelle perçait une certaine simplicité, une certaine gaucherie de sentiment.

Les acteurs étaient loin d'avoir les mœurs des personnages dont ils apprenaient les rôles, du moins s'il faut en juger par le tableau de la société d'alors que nous trace Guibert de Notgens dans ses curieuses confessions [2]; mais espérons que tous les clercs des XIe et XIIe siècles ne ressemblaient pas à ces grands vicaires d'Amiens qui n'obtenaient, en 1496, l'autorisation de jouer dans le chœur qu'à condition de ne pas se livrer dans les rues et par les places aux désordres attachés d'habitude à cette solennité [3].

CHAPITRE VIII

Les spectateurs.

En principe, les offices du Sépulcre, de la Résurrection et des Pèlerins avaient lieu à l'époque pascale, et de même ceux

---

[1] *Officium Sepulcri*, de Coutance, *apud* GASTÉ, p. 58.

[2] A ce sujet, voyez l'intéressant ouvrage de B. MONOD, *Le moine Guibert et son temps*. Paris, Hachette, 1905, in-8°.

[3] *Actes capitulaires de la cathédrale d'Amiens*, cités par Sepet. (BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES CHARTES, 8e série, t. III, p. 246 note.)

des Pasteurs, des Mages et des Innocents, aux jour et heure où la liturgie célébrait régulièrement ces événements dramatiques. Mais on ne tarda pas à se plier aux convenances des spectateurs, au risque de bouleverser l'ordre des cérémonies religieuses; déjà le « Daniel d'Hilaire » peut s'exécuter indifféremment à matines ou à vêpres [1], mais le plus souvent à vêpres.

Femmes et hommes, étudiants et moines, vilains et nobles, paysans et bourgeois sont également avides de cette sorte de spectacle, au point qu'ils ne tarderont pas, nous l'avons montré, à se mêler eux-mêmes aux acteurs, puis à supplanter dans certains rôles les ecclésiastiques pour se réunir plus tard en confréries exclusivement laïques.

Le seigneur de l'endroit daigne lui-même se placer au premier rang des auditeurs, et parfois, par marque de déférence, l'acteur, au milieu du petit drame, lui donne la paix à baiser [2].

Nous pouvons distinguer chez tous les assistants, deux sentiments principaux, la foi et la curiosité, qui s'allume de plus en plus à mesure que se développent la mise en scène et le texte, et qui est une des causes principales de ce développement même. Mais il ne faut pas oublier que le peuple attache à ce qu'il voit une valeur salutaire. C'est pourquoi à Worms, la foule se précipite en une véritable cohue à la représentation de la Résurrection, croyant ainsi éviter la mort, et bousculant le clergé en voulant pénétrer dans l'Église en même temps que les chanoines et les vicaires [3].

La foi du public s'affirme aussi dans les chants en langue vulgaire par lesquels il donne la réplique aux ministres du culte [4].

---

[1] SEPET, *op. cit.*, p. 226.

[2] Texte d'Eichstädt, *apud* LANGE, p. 42.

[3] Ce qui fit ordonner par le Synode de Worms, en 1316, de représenter le mystère avant l'entrée du public.

[4] Par exemple, à Salzbourg et à Freisingen. Pour le premier de ces deux textes, voir LANGE, p. 102.

Curiosité par contre dans le fait de se presser sur le passage de la procession des prophètes du Christ, pour voir allumer et brûler l'étoupe du bûcher qui respectera Daniel [1].

Que de joie n'excitait pas, chez les assistants, la scène de la course de Pierre et de Jean, que les Allemands surent si bien interpréter dans un sens comique [2] ! Combien aussi les amusait le vendeur de parfums chez qui les trois Maries allaient acheter leurs onguents, ou les Mages, quand ils apostrophaient Hérode dans un charabia analogue au Turc de Molière et aux incantations des magiciens [3]; ou bien encore la colère d'Hérode qui se démenait comme un polichinelle menaçant les rois de son bâton, furieux, prêt à se donner la mort [4] !

Mais le public a conservé jusqu'à nos jours une prédilection particulière pour l'apparition des animaux réels ou figurés. Le cygne qui amène Lohengrin ou les coursiers laineux qui, dans la *Walkyrie,* conduisent vers Wotan son auguste et jalouse compagne, intéressent infiniment plus la galerie que le chant même des personnages. Ainsi en était-il de l'âne parleur de Balaam. Mais rien ne dépassait le fou rire du peuple de Beauvais [5] quand, après l'entrée de la Vierge sur son âne, dans le chœur, le clergé entonnait un Introït suivi d'un Kyrie, d'un Gloria, d'un Credo dont les dernières modulations étaient un nasillard « hin han », et le summum du plaisir était de répliquer en chœur au « hin han » final de la messe, par un triple et formidable braiment sortant avec ensemble de toutes les gorges à la fois. Cette trop grande liberté laissée au public aboutissait à des excès, à des folies et à d'insolentes audaces (surtout à propos du drame des pasteurs), que souvent des

---

[1] A Rouen. Cf. GASTÉ, p. 19.

[2] Pour tout ceci voyez l'originale et curieuse étude de M. WILMOTTE, *La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux.* (ANNALES DU CONGRÈS D'HISTOIRE COMPARÉE DE 1900. Extrait. Mâcon, Protat. 1900, in-8°.)

[3] *Office des Mages de Narbonne,* apud GASTÉ, p. 51.

[4] Texte de Bilsen cité plus haut et WILMOTTE, *op cit.*, p. 9.

[5] Office déjà cité. Cf. GASTÉ, p. 23.

ordres sévères durent tenter de réprimer [1]. Mais comment réprimer aussi les sentiments violents de cette foule, également excessive dans le rire et dans les larmes, car lorsque le soldat, en tuant les Innocents, s'écrie :

Enfant, apprends à mourir [2],

le public s'amuse de cette féroce plaisanterie, comme plus tard il s'amusera des hideuses farces des bourreaux et des « tyrans ». Mais aussitôt qu'il voit Rachel, la mère éplorée, se précipiter en sanglotant sur le corps de son enfant mort, alors tous les cœurs simples gémissent, et ce sang versé les trouble d'une impression physique. La douleur de cette mère, tombant sur les cadavres des innocentes victimes, agite de sanglots les mères qui sont dans l'assistance.

Dans ce passage rapide du rire aux larmes, nous entrevoyons toute l'âme du premier moyen âge. Comme des enfants, ils rient d'un long et gros rire épais, pour la moindre chose, pour un bâton levé, pour un âne qui parle, un juif qui remue la tête et frappe du pied ; et ils pleurent, se pâment avec la même facilité.

Il en était ainsi de ces rudes guerriers de l'épopée qui, si leur corps était bardé de fer, avaient une âme enfantine et faible, et s'évanouissaient comme des femmes.

Ames mal faites pour les luttes morales, mais merveilleusement aptes à toutes les joies et à toutes les douleurs, que venaient éveiller en elles ces premiers drames, simples, naïfs et rudes.

---

[1] Gasté, p. 33 note.
[2] *Ordo Rachelis* de Freising, Du Méril, p. 171.

LIVRE II

La mise en scène dans le drame semi-liturgique.

Nous l'avons dit déjà, c'est du Jeu d'Adam qu'il s'agira presque uniquement ici. Au milieu de l'aridité irrémédiable et sans fin du théâtre du moyen âge, parmi cette stérilité des dissertations théologiques, des lamentations, des salutations et des bouffonneries, l'historien, plein de lassitude, s'arrête ici comme à une fraîche oasis : de l'esprit sans recherche, presque involontaire, un style pur, un rythme agréable, des souffles de poésie qui font onduler joliment certains dialogues, une psychologie très fine, voilà tout ce qui distingue cette pièce du XIIe siècle [1], de celles des siècles antérieurs et des siècles suivants.

Le diable apparaît ici beaucoup plus comme un agréable séducteur, comme un don Juan infernal, que comme le monstre grimaçant qu'ont connu par la suite les mystères. Écoutez comme le perfide médit sournoisement du mari :

« J'ai vu Adam, il est trop fou ! »
Ève rectifie :
« Il est un peu entêté. »

---

[1] S'il faut en croire l'opinion dominante. Ce n'est pas l'avis de M. Paul Meyer, qui n'admet pas non plus que le texte soit anglo-normand. « Je ne vois pas, écrit le savant romaniste, de raison positive pour attribuer à l'Angleterre ce petit mystère qui ne paraît pas antérieur à la première moitié du XIIIe siècle. (*Romania,* octobre 1903, p. 637.)

Le diable :
« Je le ferai bien plier,
» Il est plus obstiné que l'enfer. »
La femme, par un reste de pudeur, défend faiblement son mari :
« Il est très franc. »
Mais entendez comme le démon sait parler le langage de la flatterie à la femme coquette et vaniteuse :

« Oui, mais de mœurs serviles;
» Il ne prend pas à cœur ses intérêts.
» Prends au moins soin des tiens,
» Tu es faiblette et tendre chose
» Et es plus fraîche que n'est rose,
» Tu es plus blanche que cristal
» Et que la neige qui couvre la glace dans la vallée;
» Le créateur vous a mal assortis,
» Tu es trop tendre, et lui trop dur;
» Mais cependant tu es plus sage
» Et ton cœur est plein de sens,
» Il fait bon se livrer à toi,
» Je veux te parler[1]. »

Hélas! on n'entendit plus de longtemps, au théâtre, un semblable langage. Et cependant ce jeu d'Adam est presque encore un office : il commence par la leçon à laquelle réplique un répons bien connu; Dieu, qu'on ne nomme point mais que, respectueusement, les rubriques latines désignent sous le nom de Salvator ou Figura, est revêtu d'habits ecclésiastiques et le chœur mêle sa voix à toutes les parties du drame, que termine la procession des Prophètes du Christ; lorsqu'il a fini ses exhortations aux aïeux des races humaines, Dieu se retire dans l'église. C'est assez dire que le drame a débordé sur le parvis, la nef étant trop étroite pour contenir la foule qui se

---

[1] Nous analysons le *Jeu d'Adam* d'après le texte de M. Grass. (ROMANISCHE BIBLIOTHEK, n° 6. Halle, Niemeyer, 1891.)

pressait à ces spectacles; peut-être aussi le chapitre estimait-il que ce drame était trop profane pour se mouvoir parmi les colonnes du temple.

CHAPITRE PREMIER

Échafaud, décors, organisation.

Sous le porche s'élevait un échafaud à quelques pieds de terre et des escaliers, sans doute, le reliaient à la place où, à quelques mètres de distance, se massait la foule avide de contempler l'enfer dont savons mal la forme, mais qui était peut-être déjà une gueule s'ouvrant pour livrer passage aux démons et s'appuyant sur une tour de forteresse, dont parfois s'échappait une fumée sinistre.

Pourquoi les rubriques souvent si complètes n'ont-elles pas pris soin de nous informer mieux de ces décors comme fit l'auteur de ce fragment de Résurrection du XII[e] siècle [1] où le prologue prenait soin d'apprendre aux spectateurs ce que désignaient les échafauds « lius » ou « estals » qui s'alignaient devant leurs yeux et qui se composaient d'un crucifix, d'un sépulcre, d'une geôle, de l'enfer et du ciel, de la Galilée, du château d'Emmaüs, des sièges réservés à Pilate, à Caïphe et à la Juiverie, à Joseph d'Arimathie et à Nicodème?

L'auteur du Jeu d'Adam nous a cependant révélé que le paradis est constitué par une élévation, sans doute un « échafaud »; celui-ci est entouré de rideaux et d'étoffes de soie qui montent assez haut pour que les personnages du paradis soient cachés jusqu'aux épaules. Des fleurs odorantes et des feuillages y sont répandus; « qu'il y ait là des arbres d'essences

---

[1] Publié par Jubinal, cité par Du Méril, p. 68, note 4. G. Paris place cette Résurrection au XIII[e] siècle. (*Poésie au moyen âge.* Paris, Hachette, 1895, p 237.)

diverses couverts de fruits afin que le lieu paraisse très agréable » [1].

C'est toute une évocation que cette rubrique qui marque déjà une imagination délicate, plus difficile à contenter, soucieuse des beautés de la nature et désireuse de faire aspirer aux spectateurs un peu des parfums qui réjouissaient là haut les bienheureux.

Mais, peut-être, l'attention allait-elle surtout à l'enfer dont les portes s'ouvraient et se refermaient sans cesse sur les formes grimaçantes des diables que désespérait la venue du Messie, annoncée par les prophètes du haut d'une petite estrade ou d'une chaire dressée à cet effet [2].

On s'amusait de la fumée qui s'échappait à grosses volutes des tours infernales [3]. Cette présence du lieu maudit n'était pourtant pas un fait nouveau dans l'histoire du théâtre : déjà, dans le drame des vierges sages et des vierges folles qui date du XIe siècle et qui est un mélange de latin et de langue vulgaire, on voit les diables précipiter en enfer [4] celles dont l'âme a trop longtemps dormi dans les péchés.

Ce qui était une invention plus nouvelle et ce qui assigne à l'auteur une place marquante dans l'histoire de la machinerie, c'est ce serpent monté avec art qui s'enroule le long du tronc de l'arbre défendu pour offrir à Ève le fruit qui la perdra.

Ailleurs Abel porte dans le dos une casserole recouverte par ses vêtements, ce qui permet à Caïn de l'assassiner « bellement [5] ».

Tous ces trucs déjà fort perfectionnés exigent la présence

---

[1] *Jeu d'Adam*, p. 3.

[2] *Ibid.*, pp. 42 et 15.

[3] *Ibid.*, p. 33.

[4] Du Méril, p. 237. Il y a une grande différence entre le drame de l'Époux et notre *Jeu d'Adam*, le premier est plus rapproché de la liturgie et est encore presque entièrement chanté. Cf. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire*. Paris, Plon, in-8°, 1899, pp. 490-491.

[5] *Jeu d'Adam*, p. 41.

constante d'un régisseur attentif, dont il n'est pas question, mais qui est indispensable aussi pour bien grouper les prophètes et préparer leur entrée. C'est le chœur qui les évoque tour à tour, remplissant ainsi les fonctions que nous avons vu déférer ailleurs à saint Augustin.

CHAPITRE II

L'auteur.

Quel regret nous prend de ne pas le connaître autrement que par son œuvre! Pourtant c'était une âme d'artiste que la sienne, et il n'y a guère que le délicat Adam de le Hale ou Gréban qu'on lui puisse comparer. Mais il a plus d'esprit que celui-ci, moins de longueurs, et il parle une langue plus jolie.

C'était un clerc à n'en pas douter, il connaît trop ses répons et son latin d'église, le but d'édification apparaît trop net dans cette procession des prophètes. D'ailleurs la composition même du manuscrit, qui renferme un drame liturgique, des hymnes, des séquences et des vies de saints [1], vient peut-être témoigner encore de la valeur édificatrice attribuée à cette pièce.

C'était un clerc ayant quelques notions de droit sans doute, comme le montrent les termes juridiques qu'il emploie, par exemple, dans les lamentations d'Adam après la faute :

> J'ai si mal agi envers mon seigneur
> Je ne puis entrer en procès avec lui
> Car j'ai tort et il a le droit pour lui.
> Dieu quelle mauvaise cause est la mienne [2] !

Mais il est plus lettré encore que juriste : sans doute il avait

---

[1] *Jeu d'Adam.* Préface, p. v.

[2] Nous préférons traduire cette citation comme la précédente; on pourra se reporter au texte, p. 23.

lu les innombrables romans que vers le milieu du XII[e] siècle, les jeunes filles nobles épelaient à la veillée; peut-être les œuvres de Chrestien de Troyes lui étaient-elles connues, peut-être aussi l' « Énéas » ou le « Roman de Thèbes ». Ce qui y fait penser, ce sont ces jolies comparaisons familières aux romans :

« Tu es plus blanche que cristal, que la neige qui tombe sur la glace de la vallée. »

C'est là qu'il avait puisé ces façons de parler délicates, ces douces paroles que trouve dans son cœur l'homme qui veut séduire une femme. Il n'ignore rien des lois de l'honneur dont la lyrique de son temps exposait les rigoureuses exigences. Aussi Adam se peint-il lui-même comme traître et félon envers Dieu, son légitime seigneur et suzerain.

Est-ce la lyrique aussi qui apprit à notre poète à parler cette belle langue ferme et si française qui porte le cachet de l'âge d'or de la littérature médiévale! Entendez la joie d'Ève qui a goûté du fruit défendu et en célèbre la vertu et la saveur [1] :

ÈVE.

J'en ai goûté, Dieu! Quelle saveur,
Jamais ne sentis telle douceur!
De telle saveur est cette pomme.

ADAM.

De quelle?

ÈVE.

Telle que n'en goûta nul homme
Mes yeux sont si clairvoyants
Je ressemble à Dieu tout puissant,
Tout ce qui fut, tout ce qui doit être
Je le connais, j'en suis bien maître.
Mange Adam, ne tarde plus.
Tu le prendras pour ton bonheur [2].

---

[1] *Jeu d'Adam,* p. 21.

[2] Adaptation des vers 302 à 311 du *Jeu d'Adam.*

Mais nous sera-t-il permis d'élever un soupçon? Il y a beaucoup de profane dans ce drame. Le bon clerc avait dû se complaire bien des fois dans la lecture de l'art d'aimer pour créer un personnage aussi habile et aussi délié que l'est le diable. Il a rendu un peu trop sympathique la figure de l' « anemi » et l'impression qui ressort du drame est qu'on ne peut pas être bien sévère pour la femme qui s'est laissé ensorceler par un être si plein d'attraits. Peut-être M. Jacobsen [1] va-t-il un peu loin en voyant déjà dans Adam, Ève et Diabolus les trois personnages de la farce, le mari, la femme et le séducteur.

Nous ne pouvons pas pousser plus loin nos inductions déjà trop hardies; nous avons tâché d'éclairer cet âme inconnue de tous les reflets qu'elle a laissés dans son œuvre, et nous devons nous en séparer pour admirer comment elle tentait de mettre son souffle dans le corps même des acteurs.

CHAPITRE III.

Les acteurs.

Les costumes du Jeu d'Adam présentent, comme la pièce elle-même, un caractère de transition.

On y trouve encore des vêtements sacerdotaux, mais ils prennent un aspect particulier; ils se laïcisent, pour ainsi dire. Dieu est en dalmatique [2], comme il sied, mais il ajoute une étole lorsqu'il condamne Adam et prononce sa chute. Est-ce un signe de sa juridiction suprême [3]? L'ange qui chasse les malheureux pécheurs et garde le paradis, tenant en main un

---

[1] Cf. Jacobsen, *Det komiske Dramas*. Copenhague. Bogesen, 1903, in-8°, p. 105.

[2] *Jeu d'Adam*, éd. Grass, p. 3.

[3] Sepet, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 4e série, t. IV, pp. 269 et 270. et *Jeu d'Adam*, p. 24.

glaive radieux, est vêtu d'une aube [1]. Personnages liturgiques. Par contre, Adam est en tunique rouge, laquelle a pu se trouver au vestiaire de l'église; Ève, plus coquette, est vêtue de blanc, peut-être d'une aube modifiée, et d'un péplum de soie blanche, ce qui ne manquait pas d'élégance et était assurément un élément étranger, à moins qu'il ne s'agisse d'une chape un peu transformée [2]. Le symbolisme apparaît clairement dans les habits rouge sanglant du meurtrier Caïn et dans les vêtements blancs de son frère. Un détail curieux : aussitôt qu'Adam, ayant goûté la pomme, comprend l'étendue de sa faute, il se cache derrière les toiles des décors, de façon à ne pouvoir être vu du peuple, enlève ses habits luxueux et en revêt d'autres très pauvres, cousus de feuilles de figuier qui, dans l'espèce, n'étaient probablement que des feuilles de vigne. Cette réserve, dans le fait de montrer l'ancêtre de l'homme en costume complet et de le faire se déshabiller et se rhabiller dans les coulisses, indique une pudeur que les mystères des siècles suivants ne connurent plus.

La première rubrique n'est pas moins explicite à d'autres points de vue : « Qu'ils se tiennent tous deux devant Dieu; Adam plus rapproché cependant, le visage grave, mais Ève un peu moins sévère, et qu'Adam soit bien instruit à donner la réplique afin qu'il ne soit ni trop prompt ni trop lent à répondre. Et qu'il en soit ainsi non seulement pour lui, mais pour tous les personnages; qu'on leur apprenne à parler posément et qu'ils fassent les gestes appropriés à la chose dont ils parlent, et que dans les vers ils n'ajoutent ni ne retranchent une syllabe, mais qu'ils prononcent tout distinctement et que tout ce qui doit être dit le soit dans l'ordre. Chaque fois que quelqu'un nommera le paradis, qu'il le regarde et le montre de la main » [3].

---

[1] *Jeu d'Adam*, p. 29.
[2] Comme le suppose, sans autre preuve d'ailleurs, M. Sepet, *op. cit.*
[3] *Jeu d'Adam*, p. 3, traduction de la rubrique.

Quels étaient les hommes à qui l'auteur infligeait ces conseils un peu injurieux par leur minutie, et vraisemblablement si indispensables, on le comprendra tout de suite; ce n'est pas à des prêtres habitués au geste et à la diction de l'office divin, et qui avaient reçu des leçons de chant, mais à des hommes du peuple ou de la bourgeoisie, membres d'un « puy » ou d'une confrérie quelconque, maladroits et de peu de culture, ne sachant pas se tenir en scène, ayant le geste gauche des débutants, la diction trop rapide ou trop lente, parlant sans art, massacrant les vers ou les changeant de place et à qui le poète livrait avec crainte ses fragiles et délicates productions.

Ce ne serait d'ailleurs pas un fait unique à cette époque que la participation des laïcs à une pareille représentation : nous savons que des séculiers empruntaient au sacristain de Saint-Alban, en Angleterre, des chapes et des ornements pour exécuter le « Jeu de sainte Catherine », composé par Geoffroy, plus tard abbé de Saint-Alban, qui mourut en 1147.

Nos rubriques ont grand soin d'établir aussi la position respective des acteurs, mais les désignent à l'inverse des modernes par la droite et la gauche de l'acteur et non du spectateur [1].

On a déjà pu juger à la seule lecture de la rubrique, traduite plus haut, du soin que l'on apportait dans ce drame à la mimique des comédiens. Leur tâche était parfois bien difficile, et c'est toute une scène mimée que jouent Adam et Ève après avoir été chassés du paradis terrestre :

« Lorsqu'ils seront loin du paradis terrestre, tristes et
» confus ils se tiendront accroupis... Alors Adam prend
» une pioche, et Ève prend un hoyau, et ils commencent à
» cultiver la terre et y sèmeront du blé. Après avoir semé, ils
» iront s'asseoir un peu, comme fatigués par le travail et les
» yeux pleins de larmes, ils regardent de temps à autre le

---

[1] Sit lapis Abel ad dexteram ejus... *Jeu d'Adam*, p. 37.

» paradis, en se frappant la poitrine. Alors le diable survient
» et plantera dans leur champ (représenté par quelques mottes
» de terre) des épines et des chardons, puis se retire.

» Lorsque Adam et Ève reviennent à leur champ et voient
» les épines et les chardons, ils se jettent à terre, envahis par
» une violente douleur, et s'asseyant de nouveau, se frappent
» la poitrine et les cuisses, révélant ainsi leur douleur par
» leur geste [1] »..

C'est toute une psychologie du geste au moyen âge que cet abattement si violemment et si curieusement matérialisé; tous ces êtres d'alors ont de ces mouvements rudes traduisant au dehors des sentiments primesautiers et ardents. Les chroniqueurs nous le révèlent. Voyez comment, d'après un contemporain, Mathieu Paris (*Historia maiorum*), les représentants de Frédéric II accueillirent la décision du concile de Lyon qui condamnait leur maître : « Donc maître Thaddée de Suessa et
» Walter de Ocra et d'autres représentants de l'empereur et
» ceux qui étaient avec eux poussèrent un gémissement
» plaintif, *l'un se frappait la cuisse, l'autre la poitrine*, en signe
» de douleur, c'est à peine s'ils pouvaient retenir leurs
» larmes. »

Se battre les cuisses en signe de douleur est donc bien un geste médiéval, et il est curieux de le retrouver dans le Jeu d'Adam [2].

Bien curieuse aussi est la peinture des premiers pécheurs devant Dieu : « ils sont debout en face de lui, pas tout à fait dressés, mais un peu courbés à cause de la honte qu'ils ont de leur péché ». Et il y a d'autres gestes si exquis qu'on les croirait indiqués par un peintre; Adam recevant la pomme que

---

[1] *Jeu d'Adam*, p. 30.

[2] Voyez un geste analogue dans *Dante, Inferno,* XXIV-9. Éd. Scartazzini, *Ond' ei si batte l'anca* et *Bible Jérémie*, XXXI-1. Cf. Note de Jules Camus, *Giornale Storico della letteratura italiana,* 1904, fasc. 1, pp. 167, 168.

lui tend sa compagne, comme dans le célèbre panneau de Van Eyck; Ève prêtant l'oreille au serpent, écoutant son conseil. Toutes scènes que tableaux et vitraux ont par la suite popularisées, et que peint si délicatement une miniature du manuscrit fr. 19184 de la Bibliothèque Nationale : le serpent est terminé par un corps de jeune femme, plein de tentation et de venusté.

Le tout est de savoir dans quelle mesure les acteurs ont su réaliser tout l'art que l'auteur a déployé dans ses rubriques; désirs d'un homme épris d'idéal et de formes belles et bien adaptées, mais mal secondé sans doute par ses interprètes. S'il les avait cru un tant soit peu capables de compréhension de la mimique, il n'aurait pas dirigé leurs mains vers le lieu dont ils parlaient et ne leur aurait pas recommandé la propriété du geste; s'ils avaient su à peu près ce qu'était un vers, il ne les aurait pas priés de n'en rien retrancher et de n'y rien ajouter; si leur prononciation n'avait pas été confuse, grossière, s'ils n'avaient pas aux répétitions bouleversé l'ordre des vers au mépris de l'enchaînement des rimes, la recommandation finale de la première rubrique eût été superflue. Mais il fallait faire l'éducation des premiers acteurs. Rien ne nous dit jusqu'à quel point l'auteur y a réussi.

CHAPITRE IV

Les spectateurs.

Mais l'auteur parvint en tous cas à amuser les spectateurs. Il n'était pas de ces hommes hautains qui travaillent seulement pour l'art et pour l'idéal, il travaillait aussi pour le public, il avait en quelque sorte l'instinct des planches. Il savait plaire aux puissants et aux lettrés qui l'écoutaient, lecteurs assidus des romans d'aventures, en même temps qu'au vulgaire, dont il ne dédaignait pas les rires et la joie. Pour ceux-ci il avait

déjà inventé ce que nous croyons avoir inauguré au XIXe siècle dans nos revues de fin d'année, c'est-à-dire la scène dans la salle; et c'était grande liesse pour les spectateurs de voir les diables s'ébattre parmi eux en lançant à chacun des quolibets, ou des satires toutes personnelles et faisant à tout coup de folles gambades [1].

Mais la foule aime le bruit; aussi quelle jubilation lorsque les diables hurlaient en enfer en s'ébaudissant et « qu'ils entrechoquaient leurs chaudrons et leurs marmites de telle sorte qu'on les entendît au dehors »! C'étaient d'ailleurs les seules jouissances à la portée du populaire, l'esprit qu'on déployait dans les tirades n'était qu'un son pour ces frustes oreilles. Ces drolatiques incidents le distrayaient même un peu trop, et il y oubliait le grave but de la représentation qui était de démontrer la naissance du vrai Messie; au surplus, il y croyait fermement et n'était pas fâché de prendre sa part des joies de ce monde, en chantant la Nativité.

---

[1] Discursum faciet per plateam... *Jeu d'Adam*, p. 15.

LIVRE III

La mise en scène dans les mystères.

« L'histoire du drame religieux au moyen âge, dit Gaston Paris [1], offre une singulière lacune, et, comme on dit en parlant de certains fleuves, une perte qui nous la dérobe pendant près de deux siècles. »

En effet, au point où nous en arrivons dans l'évolution du théâtre français, nous nous trouvons soudain en plein brouillard. Quelques falots l'éclairent sans doute : le « Théophile » de Rutebœuf, les délicieuses opérettes d'Adam de le Hale, au XIIIe siècle et, au XIVe siècle, les « Miracles de Notre-Dame », les mystères du manuscrit de la bibliothèque de sainte Geneviève, la « Passion » du manuscrit Didot [2] et le « Jour du Jugement » que vient de publier M. Roy [3]. Mais toutes ces pièces nous apparaissent sous un jour indécis, et si nous pouvons encore lire les vers qui les composent, nous ne pouvons

---

[1] *La poésie du moyen âge*, 2e série. Paris, Hachette, 1895, p. 235.

[2] Citée plus haut.

[3] *Études sur le théâtre français au XIVe siècle. Le Jour du Jugement. Mystère français sur le grand schisme*, publié d'après le manuscrit 579 de la Bibliothèque de Besançon, par Em. Roy. Paris, Bouillon, 1902. Il convient de remarquer que la date assignée par M. Roy au mystère du Jugement, et même son objet prétendu, le grand schisme, a été mis en doute par M. Noël Valois. (*Journal des Savants*, 1903, pp. 677-686.) M. Roy, dans son *Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle*, s'est rendu à ses raisonnements. (Revue Bourguignonne, 1903, t. XIII, nos 3-4, p. 67.) Mais M. Roy fait également remonter au XIVe siècle les mystères du manuscrit de sainte Geneviève publiés par Jubinal.

deviner que confusément la scène qui les vit se dérouler. Sans doute, nous connaissons à cette époque beaucoup « d'entremets » ou mystères minés, tel celui qui fut représenté au jour des rois devant Charles en 1378. Le sujet en était la conquête de Jérusalem par Godefroid de Bouillon. Un grand vaisseau « ayant chastel devant et derrière » rempli de croisés en armes passa du côté droit de la salle au côté gauche où était figurée Jérusalem avec ses tours, son temple et ses murailles qu'assaillirent avec succès les chrétiens [1]. Cependant, il n'entre pas dans nos vues d'étudier ici ces mystères mimés, leur mise en scène compliquée et dont nous possédons de si nombreuses relations exigerait à elle seule une étude séparée. Nous ne les invoquerons que là où ils peuvent servir à éclairer la mise en scène des mystères des XV[e] et XVI[e] siècles [2]. Pour ceux-ci nous sommes très riches en renseignements et nous espérons apporter quelques documents nouveaux qui éclaireront un peu certains problèmes restés obscurs.

CHAPITRE PREMIER.

Le lieu de la scène.

Nous l'avons fait pressentir déjà, le lieu de la scène n'est plus seulement l'église et le parvis. Cependant à Amiens, en 1496, le chœur retentit encore des scènes animées du jeu de Joseph, représenté par les vicaires; en 1533, le même mystère

---

[1] Cité après beaucoup d'autres historiens, en dernier lieu par M. Roy dans son travail très documenté sur les miracles de Notre-Dame inséré dans son volume d'études sur le théâtre français du XIV[e] et du XV[e] siècles, *La Comédie sans titre.* Paris, Bouillon, 1902, in-8°, p. CXXXII.

[2] M. Mortensen (*Le théâtre français du moyen âge*, trad. Philippot. Paris, Picard, 1903) a eu raison d'insister sur l'influence de la mise en scène des mystères mimés sur celle des mystères parlés.

est exécuté par eux sur le parvis [1]; il faut mentionner aussi le mystère joué dans l'église de Saint-Maclou, à Rouen, en 1451 [2].

Le cimetière qui entourait la cathédrale de Rouen servit de cadre à la représentation du mystère de saint Romain [3]. On sait d'ailleurs que, par une opposition singulière, par une de ces ironies qui lui sont familières, le moyen âge a toujours réveillé ses champs de repos par des rondes folles, des jeux et des danses.

Plus souvent c'était sur la place publique que l'on dressait les larges échafauds où s'étalait la mise en scène que nous allons décrire : à Laval, c'est « le grand pavé », à Romans la cour des Cordeliers dont on arrache le gros orme et où l'on émonde les arbres pour ne pas gêner les charpentiers dans l'édification de leur ouvrage [4]. Le lieu était plein d'ombre étant abrité au nord, au midi et à l'occident par des hautes murailles et à l'orient par le couvent et l'église de Saint-François, grand et bel édifice du XIIIe siècle.

A Bourges, en 1536, c'est le circuit de l'ancien amphithéâtre romain dont on se sert pour la splendide représentation des Actes des Apôtres dus aux frères Gréban, et à laquelle nous ferons de fréquents emprunts. Sur le « fossé des vieilles arènes » on avait bâti à l'usage des spectateurs un amphithéâtre à deux étages, voilé par-dessus pour préserver les spectateurs de l'intempérie et de l'ardeur du soleil [5]. Cet amphi-

---

[1] Cf. SEPET, *Les prophètes du Christ*, cité par PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*. Paris, 1880, in-8°, 2 vol., t. II, p. 66.

[2] Cf. LEVERDIER, *op. cit.*, Introd, p. XLV.

[3] *Ibidem*, p. LII. Un mystère est joué à Vienne dans le cimetière de l'abbaye de Saint-Pierre en 1400, et à Romans la Passion est exécutée sous les ormes du cimetière des Frères mineurs, p. 1435. Cf. *Mystère des trois Doms*, joué à Romans en 1509, publié par GIRAUD et ULYSSE CHEVALIER. Lyon, Brun, 1887.

[4] *Mystère des trois Doms*, p. XLIV.

[5] LASSAY, *Histoire du Berry*, cité par JUBINAL, p. XLI.

théâtre rappelle un peu les amphithéâtres de terre, à forme circulaire, dressés en Cornouailles, au milieu des champs et désignés sous le nom de « Rounds » ; de là les spectateurs, assis sur des bancs de gazon, contemplaient les mystères de l'ancien et du nouveau Testament [1].

On joua même la Passion au Colysée à Rome (Cf. *La Passione di Cristo... in... Coliseo,* 1866, pet. in-4°). Qu'on se rappelle les belles pages de M. d'Ancona dans ses *Origini del Teatro Italiano* (2e éd., t. I, pp. 354, 355) : « Quelles évocations, quels sentiments, dit le savant historien italien, devait provoquer le jeu sacré de la Passion, dans le lieu même qui avait été le théâtre du martyre des premiers chrétiens [2] » !

Enfin, dès 1411 [3] pour les mystères, dès le XIVe siècle peut-être pour les miracles, les représentations eurent lieu dans une salle fermée. La raison en était fort simple : beaucoup des drames exécutés étaient des pièces de circonstance en l'honneur d'un saint, ou célébraient l'anniversaire d'un événement mémorable ; or, comme ces fêtes ou ces anniversaires tombaient souvent en hiver, le froid engourdissait les acteurs et les spectateurs ; même en été, la pluie mettait souvent obstacle à l'achèvement du jeu ; aussi, pour remédier à ces inconvénients, les confrères de la Passion s'installent-ils dès le début du XVe siècle à l'Hôpital de la Trinité, dont la grande salle leur était louée par les Prémontrés qui en étaient intendants. Plus tard, ils émigrèrent à l'Hôtel de Flandre, et c'est là notamment qu'eurent lieu, en 1541, les somptueuses représentations des Actes des Apôtres. Ce n'est que plus tard que les confrères passèrent à l'Hôtel de Bourgogne.

---

[1] *The ancient Cornish drama,* edited and translated by M. Edwin Norris, 2 vol. Oxford, t. I, pp. 218-219, 479 ; t. II, pp. 201, 453, sqq.

Cf. aussi sur ce point Vattasso, *Per la storia del dramma sacro in Italia,* 1903, in-8°, p. 74.

Abbé Lebœuf, *Histoire de la ville de Paris,* t. I, p. 74, cité par Roy, *La Comédie sans titre,* p. CCXVII.

Quant aux miracles de Notre-Dame de Liesse, œuvre de Jean Louvet, ils ont été joués, pour des fêtes de la confrérie, dans de grandes maisons particulières [1].

CHAPITRE II.

Échafauds et décors.

Le problème de la mise en scène n'est pas aussi simple qu'il apparaît aux vagues réflexions du public, qui se plaint de l'imperfection de telle ou telle réalisation ou qui admire la promptitude avec laquelle on vient de le faire passer de la nuit au jour ou de le faire monter des profondeurs aux sommets.

Sous le règne de l'unité de lieu on aboutit vite aux simplifications extrêmes du théâtre classique, comme dans le *Brutus* de Voltaire, acte II, scène 1, où, dit timidement la rubrique, *le théâtre représente ou est supposé représenter un appartement du palais des consuls*. Aussi Joh. Elias Schlegel était-il fondé à proposer de substituer à ces indications si vagues ces mots plus simples : « La scène est sur le théâtre [2] ». On aurait pu dire aussi, selon le joli mot de M. Faguet : « La scène est au fond du cœur humain [3] ». Mais dès l'âge romantique, la guerre aux trois unités, l'amour des pays lointains, força les régisseurs à faire passer sous les yeux des spectateurs, dans un espace relativement restreint et dans un temps très court, une série de tableaux divers. Il n'y avait qu'un seul moyen d'obéir aux exigences des auteurs, c'était le changement

---

[1] Roy, *La Comédie sans titre,* p. CXLVIII.

[2] Cité d'après le *Cours de littérature dramatique* de A.-W. Schlegel, par M. Rigal, dans son beau livre, *Le Théâtre français avant la période classique.* Paris, Hachette, 1901, in-8°, p. 299.

[3] E. Faguet, *Propos de théâtre,* 2e série, *La mise en scène dans le théâtre classique.* Paris, 1905, in-18.

de décors, et le progrès consista surtout en une rapidité d'exécution de plus en plus grande. Ces changements de décors, le mystère ne les a connus qu'exceptionnellement, et encore, d'un jour à l'autre, comme dans le « Mystère des trois Doms [1] ».

Mais le moyen âge a trouvé deux solutions différentes, le chariot et le décor simultané. Le chariot est une espèce particulière de décor successif; le spectateur reste immobile, tandis que le décors change, en ce sens que chaque chariot affecté à un tableau déterminé passe successivement devant lui, constituant ainsi une véritable procession dramatique, telle que nous pouvons encore en contempler à Furnes, le dernier dimanche de juillet, et telle que Du Méril en signale une aussi à Valence [2]. Ce n'était pas le système de prédilection de la France, car nous ne connaissons guère que le « Mystère du Juif [3] », qui rentre dans cette catégorie. Le Juif qui avait poignardé l'hostie après l'avoir reçue en gage était lié sur une charrette; après lui venaient les gens de justice, sa femme et ses enfants. Il faut encore mentionner à Béthune de fréquents « ébattements sur cars ». Il y en a aussi à Abbeville [4]. Mais les autres pays nous apportent des attestations en foule.

Les *pageants* anglais en présentent les exemples les plus connus. Dans les jeux de Coventry, pour lesquels nous avons les documents d'archives les plus précis, chaque corporation fait les frais d'un chariot et l'orne des décors nécessaires à la partie du drame cyclique dont l'exécution lui est confiée; chacun de ces véhicules est à deux usages, celui du dessus, à ciel ouvert, sert à la représentation proprement dite; celui du dessous, caché par des tentures, sert de coulisse et de vestiaire aux acteurs. Après que le premier chariot a donné sa repré-

---

[1] Page 798.

[2] Du Méril, pp. 4 et 5.

[3] Cf. Morice, *op. cit.*, p. 27, et *Le Miracle de la sainte hostie,* nouvellement imprimé à Paris, in-8°, goth., s. d.

[4] Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique,* pp. 361, 388, 393.

sentation devant la demeure du maire, le second chariot arrête au même endroit tandis que le premier va divertir les gens du prochain carrefour et ainsi de suite [1]. Tous les points d'arrêt sont rigoureusement réglés et une forte amende frapperait les joueurs qui arrêteraient leur char devant telle ou telle habitation pour complaire à des amis. Même usage à Anvers au XVI[e] siècle, où la Nativité du Christ est, suivant la relation de Dürer [2], représentée avec toutes ses circonstances à l'Ommeganck.

Bruxelles aurait vu circuler dans ses rues de semblables chariots [3]. En Flandre les jeux portaient le nom caractéristique de *wagenspel,* par exemple la satire allégorique dirigée contre la France et que Maximilien fit jouer à Bruges en 1477 [4].

Mais, peut-être pour les deux dernières villes que nous venons de citer, ne s'agit-il que de mystères mimés. Il paraît en être autrement du *wagenspel* que des compagnons de Bruges, joints à ceux de Damme, représentèrent en 1438 [5], et nous pourrions multiplier ces exemples.

La seconde solution que trouva le moyen âge fut, nous l'avons dit, le décor simultané. Déjà celui-ci nous est apparu dans l'église où nous avons vu, l'une à côté de l'autre, les chaires plus ou moins ornées représentant le palais de Babylone, la demeure de Daniel et celle de Habacuc. Nous avons

---

[1] Voyez entre autres JUSSERAND, A note on pageants and « Scaffolds Hye » dans *An English miscellany presented to Dr Furnivall.* Oxford, 1901. in-8°, pll., p. 187. M. Jusserand a découvert, décrit et reproduit dans son travail de très curieuses miniatures du XIV[e] siècle représentant un ces pageants ou échafauds mobiles à deux étages. Cf. aussi *Coventry Mysteries.* Early English Text Society, 1902, t. LXXXVII, p. XIII.

[2] Cité par DU MÉRIL. p. 188 note.

[3] S'il faut en croire MORICE, pp. 203 à 205.

[4] STECHER, *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique.* Bruxelles, Lebègue, s. d., in-8°, p. 142.

[5] *Le théâtre villageois en Flandre,* par ED. VANDERSTRAETEN. Bruxelles, Claessen, 1874, in-8°, t. I, p. 31.

suivi les fidèles qui se déplaçaient de l'aile droite à la nef centrale avec les pèlerins allant au château d'Emmaüs. Les deux principes de la mise en scène simultanée se trouvaient donc en germe dans le drame liturgique : le premier de ces principes veut que tous les lieux différents où doit se passer successivement l'action soient juxtaposés ; le second de ces principes veut que le long de ces décors fixes le spectateur se déplace selon que l'action se transporte d'un point à un autre du monde alors connu et figuré en raccourci sur un échafaud de quelques mètres de longueur.

A défaut de se déplacer lui-même, le spectateur se contente le plus souvent de déplacer ses regards.

Sans doute, en contemplant l'échafaud ou « hourdement » du mystère de Valenciennes (cf. pl. I), le spectateur moderne peu instruit ou peu réfléchi sourira de voir se coudoyer le temple de Jérusalem et Nazareth, la maison des évêques, la porte dorée et la « mer », quand même le minuscule bassin qui peint le lac Tibériade ne susciterait pas ses railleries. Mais remettons les choses au point. Les conventions que nous raillons là-bas, nous les acceptons chez nous, tout n'est-il pas convention dans le théâtre? Vous vous rendez au spectacle et vous achetez au bureau le droit de pénétrer du regard tous les détours des appartements, tous les secrets des hommes qui vous confient mille choses personnelles où vous n'avez que faire ; vous ne vous étonnez pas de voir des gens penser tout haut, ce qui est une habitude de maniaque ; vous ne craignez pas de voir les flots du Rhin qui déborde se déverser sur vos chapeaux de soie et vos habits noirs, bien que la scène vous domine de plusieurs mètres. De grâce, soyons un peu moins sévères, et que celui qui ne s'est jamais laissé aller de bon cœur à l'enchantement de l'illusion théâtrale jette au passé la première pierre. Nos ancêtres n'étaient pas beaucoup plus crédules que nous, ils se doutaient bien que Jérusalem était séparé de Damas par plus de 25 centimètres, mais ils se laissaient volontiers séduire ; nous sommes un peu plus difficiles, la féerie nous a gâtés, voilà tout. Ce n'est pas la nudité

de la scène anglaise qui entrava le drame shakespearien, et ce n'est pas l'absence d'habileté scénique qui a empêché l'ancien théâtre français de donner un seul chef-d'œuvre : c'est plutôt l'absence de l'unité d'action.

Sans doute, c'est le dévouement de Jésus à l'humanité qui forme le thème des « Passions », et il n'en est pas de plus sublime qui puisse être proposé à l'audace des dramaturges croyants. Mais le moyen âge ne sut pas se borner à prendre un seul moment de ce long sacrifice et à concentrer sur ce moment tout l'effort de son imagination dramatique, comme l'eussent fait les classiques, s'ils avaient osé aborder un pareil sujet.

Il resta conteur et conteur maladroit, voulant tout dire, s'attardant aux détails et aux épisodes, prenant toutes choses de leur origine à leur fin, du berceau à la tombe ; il usa son génie dramatique sur de menus détails inutiles, et de la Conception à la Résurrection il ne nous fait grâce d'aucun épisode apocryphe.

La sublime grandeur du dénouement disparut dans la cohue des épisodes, et la portée morale du spectacle s'égara dans les bouffonneries des « tyrans ».

Cette volonté de tout expliquer, cette manie scolastique, symbolique, prophétique de présenter la vie d'un saint, depuis sa prime enfance jusqu'à son martyre en passant par tous ces hauts faits, cette folie de remonter à la création du monde et des hommes, ou au sacrifice d'Abraham pour annoncer le Christ, alors que chacun de ces thèmes serré de près eût pu faire un bon drame, tendent à transformer le théâtre en une vaste épopée dramatique, ou mieux en *un conte dramatique illustré par décors et personnages* ; et c'est ce caractère cyclique résultant du but même de toutes les pièces religieuses du moyen âge qui a nécessité le *décor cyclique* où pouvait seule se dérouler dans son ampleur cette action qui, forcément, revenait sans cesse aux mêmes lieux.

Ajoutons que la tâche du spectateur était facilitée par le fait qu'on laissait aux acteurs le temps de s'acheminer lentement

de Judée à Rome ou du ciel en enfer, en faisant intervenir des personnages épisodiques, tels l'aveugle et son valet ou quelque autre bélître, ou encore en reprenant un instant le fil d'une autre action parallèle interrompu naguère pour des motifs analogues. Ainsi, ces mille écheveaux conduits par une main habile finissaient par former une trame transparente pour l'auteur et les spectateurs.

Or cette diversité nécessaire, étant donnée leur système dramatique, n'était possible que si les personnages restaient constamment dans l'Inde, dans la Bactriane, en Macédoine où ils exerçaient leur apostolat, et n'eût pas été possible avec un décor successif qui eût produit dans les esprits un peu simples un véritable tourbillon.

Cependant la mise en scène simultanée une fois resserrée dans une salle étroite, tomba sous les coups des théoriciens des trois unités [1] et particulièrement de Georges de Scudéry qui, dans ses observations sur le *Cid* [2] en 1637, écrivait : « Le théâtre y est si mal entendu qu'un même lieu représentant l'appartement du roi, celui de l'infante, la maison de Chimène et la rue *presque sans changer de face;* le spectateur ne sait, le plus souvent, où en sont les acteurs. » Nous pensons, au contraire, que le spectateur ne s'y trompait guère, car il était habitué au décor simultané que l'Hôtel de Bourgogne et en particulier Hardy, avait hérité des confrères de la Passion. Rien ne peut nous en donner une meilleure idée que ce décor de la « Folie de Clidamante » que nous reproduisons pour la première fois (pl. II) d'après les curieux mémoires du machiniste Mahelot [3] : un palais au milieu où s'ennuie, isolé, un grand

---

[1] Cependant elle est nécessaire à toutes les tragédies du XVI[e] siècle si l'on prend à la lettre les indications fournies par les textes et les rubriques. Cf. E. RIGAL, *La mise en scène dans les tragédies du XVI[e] siècle.* (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE, 1905, fasc. 1 et 2.)

[2] Cité par PERRIN dans son *Étude sur la mise en scène.* Paris, Quantin, 1883, in-8°, p. x.

[3] Manuscrit français 24330, fol. 26, v°. Le texte, malheureusement



PLANCHE II.

Décor de « La Folie de Clidamante » de A. Hardy,
d'après les Mémoires de Mahelot.
(B. N. Manuscrit français 24330.)

fauteuil royal, une chambre à colonnades fermée par un rideau, sur la gauche; la mer avec un vaisseau, toutes voiles dehors, et c'est tout.

Or le *Cid* a été certainement représenté avec des compartiments analogues, mais moins distincts sans doute; les acteurs passaient sans cesse de l'un à l'autre, ce qui établissait une unité factice [1]. Il est avec l'unité des accommodements, et le grand Corneille avait à cet égard toutes espèces de lâchetés. Qu'on en juge par ce passage où la nécessité d'un décor simultané est nettement établie : « J'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. *Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville tout entière*, cela serait un peu trop vaste, *mais seulement deux ou trois lieux particuliers, enfermés dans l'enclos de ses murailles...* Le *Cid* multiplie encore davantage les lieux particuliers sans quitter Séville; et comme la liaison des scènes n'y est pas gardée, le théâtre, dès le premier acte, est la maison de Chimène, l'appartement de l'infante dans le palais du roi et la place publique. Le second y ajoute la chambre du roi et, sans doute, il y a quelque excès dans cette licence [2] ». Singulière humilité du génie devant les tyranniques théories!

Ce qui est plus extraordinaire, c'est qu'au XVIIe siècle encore Voltaire, sans connaître le système de décors du moyen âge, appelait de ses vœux une mise en scène identique à celle de « ces temps de barbarie » : « Nous avons dit ailleurs que la mauvaise construction de nos théâtres, perpétuée depuis les temps de barbarie jusqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas

---

sans les nombreux dessins qui font le principal attrait de ce manuscrit, a été publié par M. Darcier dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, 1901, t. XXVIII, p. 105.

[1] Cf. Rigal, *Le Théâtre français*, p. 29.

[2] *Discours sur le poème dramatique*. OEuvre de P. et de Th Corneille. Paris, Garnier, in-4° pl., p. 36.

conspirer contre César dans sa chambre : on ne s'entretient pas de ses intérêts secrets dans une place publique; la même décoration ne peut représenter à la fois la façace d'un palais et celle d'un temple. *Il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux, tous les endroits particuliers où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu : ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement, enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre.* L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine. Nous ne sommes point de l'avis de Corneille, qui veut que la scène du menteur soit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. *Il était très aisé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux.* Nous ne supposons même pas que l'action de Cinna puisse se passer d'abord dans la maison d'Émilie, ensuite dans celle d'Auguste. Rien n'était plus facile que de faire une décoration qui représentât la maison d'Émilie, celle d'Auguste, une place, des rues de Rome [1] ».

Non seulement cette mise en scène était employée dans la première moitié du XVIIe siècle et postulée au XVIIIe, mais encore elle surgissait universellement en Europe des mémes origines liturgiques. Pour l'Allemagne il suffira d'examiner « l'Himmelfahrt Maria » publiée par Mone [2] pour se rendre compte qu'on ne pourrait expliquer autrement les rubriques « Marie se dirige vers le lieu du baptême », « Marie se rend de nouveau au lieu de la Passion », etc. Même observation pour le fameux « Paaschspel » de Maestricht, pour la Passion de Benediktbeuer, etc.

L'Angleterre a connu ce même système de décors comme en témoigne la XVIIe partie des « Yorkplays », qui exige trois localisations différentes et juxtaposées : la cour de Jérusalem, la

---

[1] *Discours sur le poème dramatique,* par P. et TH. CORNEILLE, p. 35, note 1. *Commentaire de Voltaire sur ce discours.*

[2] *Altdeutches Schauspiel*, pp. 46-47.

cour d'Hérode, une maison à Bethléem surmontée d'une étoile [1]. Et nous pourrions multiplier ces exemples qui, par leur universalité, plaident en faveur des décors juxtaposés. Tout n'est donc pas mauvais dans la manière du vieux temps; nous pensons avoir prouvé que le système adopté par nos ancêtres était le plus en rapport avec les exigences de la pièce et les larges terrains dont ils disposaient.

Description des décors.

Pourtant on ne pouvait sur un espace restreint aligner les quelque vingt décors qu'il eût fallu pour suffire aux exigences de ces pièces qui parfois transportaient la scène en Égypte, en Syrie, en Éthiopie, à Rome, en Perse, en Inde, en Judée, dans le cours d'un seul et même acte. Il fallait donc se borner aux simples indications d'une peinture primitive, indications auxquelles suppléaient en outre les écriteaux bien connus et familiers aux admirateurs de Shakespeare. Ces écriteaux sont plus rares en France, semble-t-il, que dans le théâtre anglais. Cependant nous les trouvons à Rouen fixés sur les échafauds. C'est ce que nous révèle le prologue :

> Présent des lieux, vous les povez cognaistre
> Par l'escritel que dessus voyez estre [2].

Le Mystère du Vieux Testament connaît un écriteau qui porte « Cœlum Empireum » [3].

Plus souvent encore l'acteur chargé du prologue faisait la

---

[1] Yorkplays, *The plays performed by the crafts or Mysteries of York on the day of Corpus Christi in the 14th, 15th and 16th centuries.* Edited by Lucy Toulmin Smith. Oxford, Clarendon Press, 1885, in-8°, pl., pp. 126, 128 et 134.

[2] Leverdier, p. 4.

[3] Morice. p. 81.

présentation des décors au public, selon un usage qui, nous l'avons vu, était déjà en vigueur au XIIe siècle. Rien de plus naïf que cette description : on voit si bien les yeux écarquillés des spectateurs suivant du regard le geste du meneur de jeu montrant les différentes mansions du mystère de saint Vincent[1].

Premier voiez la en droit paradis
Dieu ses angels et ses sains vrois amis.
La est l'orrible ort et puant enffer
et le pervers, inique Lucifer
acompaigné de dampnez et de deables,
plains de tourmens, huz et cris miserables.
De cele part est Dioclicien
et assez près de li Maximien
Empereurs sont et princes des Romans,
Cruels félons et tyrans inhumains,
Chacun d'eulx a ses gens et familiers
Avecques lui la sont leurs conseillers.
Les senateurs de Rome, faus frivolles
Peut on bien veoir(s) dedan le capitolle.
Là est le fier et felon Dacian
Faulx destructeur du peuple chrétien,
Avecques lui ses gens et sa famille.
La en ce bois habitent ses soudars

. . . .

. . . .

Or regardez Valence la cité
Dont je vous ay cy dessus récité
Les deux portiers davant le porte sont
Et ses seigneurs qui demourante y font
Sont principaulx conseilliers de la ville.

---

[1] Bibliothèque Nationale, manuscrit français 12538, f° 2 verso. On trouvera dans le *Mystère de Saint-Laurent*, chez ALAIN LOTRIAN et DENYS JANOT, reproduit par Söderhjelm et A. Wallensköld (ACTA SOCIETATIS *scientiarum* FENNICÆ, t. XVIII, pp. 111-288. Helsingfors), un autre exemple de cette présentation des décors aux spectateurs.

Valérien, le bon évêque utille
De ce dit lieu avecques luy Vincent,
Son diacre povez veoir(s) la présent,
La aussi est le temple des ydolles
Et les prestres toutz remplis d'œuvres folles
Le chartrier, sa femme et son varlet
Sont en la chartre où il fait ort et let.
En ce vesseau voy la deux mariniers
Lesquels auront grand planté de deniers,
Pour mectre au fond de la mer le corps mort
De Saint Vincent qui plustost qu'els au bord
Il rivera terres qu'ils ne feront,
Ces pauvres gens là l'ensepveliront,
Par l'ordonnance à sa bonne matrone
A qui Jhesus envoya de son trosne
En son dormant divisne advision.
Pour y donner saine provision.
Et cela fait la fin de nostre jeu.
. . . . .
Et s'il y a quelqu'autre personnaige
Au mystère . . . .
. . . .
De les nommer m'en passe.
Car ilz ne sont (pas) de nécessité.

C'est fort heureux... quarante-cinq vers pour présenter douze fractions de décors et les personnages qui les occupent! Il est vrai que le moyen âge a le temps, que toute la journée s'étendait devant les faiseurs de mystères pour faire dérouler la longue et interminable débâcle de leurs vers grossièrement chevillés.

La scène.

Comment étaient disposés ces décors que les écriteaux ou les prologues tentaient de décrire? Quel était l'aspect général des échafauds sur lesquels allait se dérouler l'action du

drame? tel est le problème que nous allons avoir maintenant à résoudre, et pour arriver à une solution vraiment critique nous aurons d'abord à étudier l'ancienne hypothèse des étages superposés qui persiste jusque dans certains travaux récents et non des moins informés [1].

Emile Morice, après les frères Parfait, le duc de la Vallière et Berriat Saint-Prix, l'exprime avec le plus de netteté dans le passage qu'on va lire. Après avoir reconnu que la disposition en ligne a été adoptée dans certains cas (c'était dans la plupart des cas qu'il fallait dire), il ajoute : « Mais les proportions démesurées de cette forme de théâtre et la nécessité pour l'intérêt du sujet aussi bien que pour la commodité des spectateurs, de concentrer l'action dans l'espace le plus restreint possible, firent que, généralement, on adopta la division par étages. Dans cette disposition, le théâtre, formé de plusieurs étages de galeries superposées en retraite les unes sur les autres ou perpendiculaires, s'élevait pyramidalement jusqu'à une grande hauteur. *Chaque étage était affecté à une ville ou province, telle que Rome, Jérusalem, la Judée...* et se subdivisait au moyen de cloisons en un plus ou moins grand nombre de scènes partielles... *Qu'on se figure une maison haute de cinq à six étages subdivisée en un grand nombre de pièces et dont la façade, totalement enlevée, laisse voir de haut en bas tout l'intérieur diversement décoré* [2]. » Parfois aussi, d'après Émile Morice, on voyait plusieurs théâtres les uns à côté des autres, ayant chacun plusieurs étages. Mais il n'y aurait qu'une seule mention positive de cette dernière forme, c'est à Angers, en 1468, lors des célèbres représentations de la *Passion* de Jean Michel : il y est dit que le théâtre construit au bas des halles avait « cinq eschaffaultz à plusieurs étages, couverts

---

[1] Chez M. Enlart, par exemple, *Architecture civile et militaire,* 1904, p. 372.

[2] E. Morice, *Op. cit.,* pp. 41-42, cf. aussi, t. I, de l'*Histoire du Théâtre français,* des frères Parfaict. Amsterdam, 1735.

d'ardoises » et que le paradis, qui était le plus élevé, contenait deux étages [1].

Nous ne savons malheureusement pas d'où Morice a extrait ce renseignement. Ce n'est, à coup sûr, pas de la pièce dont nous avons avec soin examiné à Paris les éditions incunables contemporaines des représentations d'Angers et de Paris. Il ne nous reste donc qu'à soumettre la phrase à un examen critique. Or, dans la phrase d'Émile Morice, une étrangeté nous frappe tout d'abord : c'est que le paradis, qui est l'échafaud le plus élevé, ne contienne que deux étages, alors que les autres échafauds moins élévés en contiennent plusieurs, c'est-à-dire probablement plus de deux. En réalité, étage est ici synonyme de loges ou mansions. Nous n'en voulons pour preuve que les termes dont on se sert dans le mystère de Saint-Laurent, où les mots « eschauffaut » (échafaud) et « estages » sont employés alternativement et indifféremment l'un pour l'autre. Par exemple : « Adonc s'en va devers le maistre d'école et Passevant dit, devant l'*estage* du roy de Gaule ... Passevant devant le roy de Gaule .. dit (III *eschauffault*)[2]. Dans le mystère de Saint-Laurent les échafauds devaient être séparés et légèrement surélevés sur une sorte de pilotis voilé par des rideaux [3]. La scène ou champ ne devait pas être surélevée. Il en était sans doute de même dans le mystère de la destruction de Troie [4]. D'ailleurs, notre interprétation de l'étage par échafaud ou mansion est celle de M. Nyrop, et l'on ne saurait avoir un guide plus sûr [5]. Peut-être les « drye stagien » du chroniqueur flamand ne sont-ils pas autre chose que des mansions [6]. Au reste, le sens ordinaire de « étage », dans la langue

---

[1] E. Morice, p. 44.

[2] Page 130.

[3] Page 273.

[4] Bibliothèque royale de Bruxelles, manuscrit 10194.

[5] *En Teater forestilling i Middelalderen,* p. 17 et note p. 2.

[6] Nous soumettons cette interprétation à M. Endepols, qui dans son récent travail : *Het decoratief en de opvoering van het middelnederlansche Drama*, étudie cette expression. Amsterdam, Van Langenhuysen, 1903, in-8°, pll., pp. 41-42.

du moyen âge, n'est pas celui de notre langue, mais bien le sens d'habitation, demeure, séjour (cf. le dictionnaire de Godefroy). Le plus ancien exemple de étage avec le sens moderne est de 1395. Godefroy semble n'avoir pas connu les exemples que nous venons de tirer du mystère de Saint-Laurent, mais il cite celui-ci, qui confirme notre thèse et où étage a le sens de scène de théâtre :

> Et ne montrer le mort, aporté sur l'étage
> Qui caché des rideaux aura reçu l'outrage
> Car cela doit se dire et plusieurs faits ostez
> Hors de devant les yeux sont mieux après contez.
>
> (Vauquelin de la Fresnaye. *Art poétique.*)

L'autre argument d'Émile Morice est ce passage de la chronique de Metz à propos de la *Passion* qui fut représentée dans cette ville en 1437 : « Le théâtre fut fait d'une très noble façon, car il estait de neuf sièges de haut », et plus loin : « Tout autour estoient grans sièges et louges pour les seigneurs et dames » [1]. Or, pour tout esprit non prévenu, les neuf sièges de haut sont les gradins de l'amphithéâtre destiné aux spectateurs, et ces gradins eux-mêmes dominés par les loges destinées aux notables de la ville et des environs. Invoquer ce texte en faveur de l'hypothèse des multiples étages superposés, c'est, comme on a fort bien dit, mettre les acteurs à la place des spectateurs et réciproquement. Ajoutons que l'étude des miniatures est venue encore infirmer les vieilles hypothèses.

Cependant l'insuffisance et la faiblesse des arguments invoqués par ses prédécesseurs n'éclaire pas Jubinal, qui reprit à son compte l'hypothèse et précisa qu'il y avait généralement trois étages dont le plus élevé était le Paradis, le moins élevé l'Enfer et l'intermédiaire, le Purgatoire. Au bas des échafauds et non sur le théâtre on voyait s'ouvrir et se refermer successivement la gueule d'un dragon. C'est cela qu'en 1882 M. Gour-

---

[1] E. Morice, p. 46.

don de Genouillac, dans son « Histoire nationale de Paris » [1] a imaginé de restituer par le dessin. C'est cette même hypothèse que reprend à son tour M. Bapst [2], sur le témoignage de Fournier. Il faut dire que ce décor n'est pour lui que celui des salles de spectacle fermées et non du théâtre en plein air, mais son adhésion à la thèse de Jubinal est d'autant plus surprenante qu'à propos des décors élevés sur les places publiques il avait précédemment admis la thèse de Paulin Paris [3]. C'est ce célèbre érudit, en effet, qui, dans sa leçon du Collège de France en 1855 [4], abandonna décidément l'hypothèse des étages superposés pour y substituer celle des décors juxtaposés sur une ligne horizontale dominée à l'arrière-plan par un paradis en gradins.

Reste à savoir si tout est à rejeter dans la théorie des étages. Pour cela, il nous faut entreprendre un voyage d'observation impartiale à travers les textes. Remarquons d'abord qu'il y a presque toujours sur la scène certaines hauteurs, la montagne sur laquelle Jésus se trouve transporté lors des tentatives de séduction de Satan [5], et le « mont d'Olivet ». Or ce mont d'Olivet dans la Résurrection [6] faussement attribuée à Jean

---

[1] Pages 232 sqq. Et à ce propos il est regrettable que dans l'*Album historique,* de LAVISSE et RAMBAUD (Paris, Colin, 1896, t. II, p. 173), on ait cru devoir abandonner à une fantaisie d'artiste la reconstitution d'une représentation dramatique au moyen âge.

[2] *Op. cit.*, p. 69.

[3] M. ENLART, dans son *Architecture civile et militaire,* déjà citée (Paris, 1904), p. 372, a malheureusement reproduit les assertions de M. BAPST, que suit aussi M. ENDEPOLS, *op. cit.,* p. 11.

[4] Paris, 1855, br. in-8°.

[5] *Le mistère de la passion Jesuscrist, jouée à Angiers* (en 1486). (In-fol. goth. s. l. n. d. Bibl. Nat. Inv. rés. Y. f. 69). Cette passion serait l'œuvre d'un remanieur, le scientifique docteur JEAN MICHEL, médecin, dont on ne sait que peu de chose. Voyez plus loin « l'Auteur ».

[6] *Ensuit le mistère de la resurrection de nostre Seigneur Jesuscrist,* imprimée à Paris (Vérard). Bibliothèque Nationale Inc. V. 4353, antérieur à 1499, in-fol. goth.

Michel [1] est situé sous le paradis [2], ainsi que la maison du Cénacle, réservée à la Vierge et aux apôtres [3]. Le paradis est donc un véritable étage surplombant une partie de la scène et non un simple échafaudage en gradins, comme le pense P. Paris; il faut d'ailleurs qu'il en soit ainsi pour qu'un treuil puisse y soulever miraculeusement Jésus et les trois anges Gabriel, Raphaël et Uriel, tandis que « les deux filz Syméon ressuscités et les quarante-neuf qu'il mènera monteront secrètement en paradis par voye sans qu'on les voye mais leurs statures de papier ou de parchemin bien contreffaictes jusquez au dit nombre cinquante et un personnages seront atachez à la robe de Jesus et tirez amont... »

Les gradins dont parle M. Paris existent aussi, mais à l'étage supérieur que constituait le paradis, afin de supporter les groupements des divers ordres des Séraphins, des Chérubins, « des trosnes, des dominacions, des vertus, des puissances, des principautés, des archanges et des anges ». Six anges représentent leur ordre sur chacun des neuf gradins qui s'élèvent vers Dieu. L'ascension de Jésus est assez longue et la hauteur assez grande, car en regardant Jésus monter les anges récitent une foule de vers, « par forme de question et d'admiration [4] ». Ces couplets finis, Jésus arrive, se fait ouvrir la porte du paradis, ce qui implique bien un étage supérieur et non pas seulement des gradins, et suivi des anges qui derrière lui se forment en procession, vient s'agenouiller devant la Majesté divine. S'il faut d'autres preuves de ce que le « hault Paradis » [5] est bien un étage, regardez Saul à cheval passant avec ses com-

---

[1] Par l'éditeur Antoine Vérard, comme l'a démontré M. Mâcon dans sa *Note sur le Mystère de la Résurrection*, attribué à Jean Michel. Paris, Techener, 1898. Extrait du *Bulletin du Bibliophile*. Sa thèse est admise par Gaston Paris dans *Romania*, t. XXVII, p. 623.

[2] *Résurrection*, attribuée à Jean Michel, f° 116 v°.

[3] *Ibid.*, f° 121 v°.

[4] *Ibid.*, f° 122 v°.

[5] *Ibid.*, f° 35 r°.

pagnons par « dessoulz Paradis » et se laissant choir à terre sous le brandon de feu que Jésus jette sur lui [1].

M. Coyecque, naguère archiviste du département de la Seine, a bien voulu nous signaler un contrat passé devant le notaire Fardeau, en 1543, entre un maçon entrepreneur et des organisateurs de mystères résidant à Saint-Marcel; ce document nous donne quelques renseignements sur la dimension du paradis et son élévation au-dessus du niveau de la scène [2]. Pour un échafaud long d'environ 19m50 sur 4m90 de large, élevé dans « le logis appelé Hôtel d'Orléans », pour servir au « mystère de Saint-Christofle », on prévoit « un paradis de douze pieds (3m89) de hault au dessus du dict eschafauld (c'est-à-dire la scène), ayant une toise (1m95) de dedans œuvre et cloz d'aiz et fera l'entour, fors le dedans, et couvert d'aiz; et fera le dict Corivault (entrepreneur) ungne petite saillie pour mectre deux anges aux deux coings du dict paradis, regardant sur l'eschafault et ung huys (porte) souz le paradis... » C'est une construction analogue qu'implique la miniature de Fouquet dont nous reparlerons bientôt.

Au IIIe livre des « Actes des Apôtres » nous trouvons cette note : « S. P. (Pierre) doit aller près d'ung pillier de paradis et se attacher pour monter comme une ascension quand temps sera » [3]. On voit par ces citations déjà trop nombreuses combien était insuffisante l'hypothèse de P. Paris qui conçoit le paradis comme un grand berceau construit solidement, dont les parois concentriques formaient une double ou triple rangée de gradins en retrait [4]. Sans doute, ces gradins existaient et

---

[1] *Jubinal*, t. I, p. 27.

[2] *Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVIe siècle*, publié par M. Coyecque, t. I. *Collection de l'histoire générale de Paris*, nouvelle série, gr. in-8o jésus.

[3] Paris, *Les Angeliers*, 1541, p. 164 ro. Nous avons consulté l'exemplaire de Mme de Pompadour, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

[4] Paris, *op. cit.*, p. 6.

même plus nombreux, comme nous l'avons vu, mais constituant un véritable étage en retrait sans aucun doute, afin de permettre d'une part aux spectateurs de toutes les places de le contempler, d'autre part, pour permettre aux habitants des célestes demeures de veiller sans cesse sur la marche du mystère; tels aussi sur une scène supérieure apparaissent les dieux dans les tragédies grecques [1].

Il n'est pas plus exact d'affirmer, comme le fait M. Paris suivi par M. Bapst, que l'enfer est souvent en dessous de la scène [2]. Nous savons parfaitement que l'on a fait à Romans [3] des fouilles sous la scène pour l'emplacement de l'enfer, mais c'est pour que les diables pussent y faire grande noise, ce souterrain n'est pas vu du public et ne peut pas plus être considéré comme une scène inférieure que les couloirs ménagés sous la plate-forme et où Jésus disparaît dans l'intervalle de ses apparitions.

Au contraire, le manuscrit de la Résurrection nous apprend que tous les diables « demourront devant enfer puis Cerberus les appellera et *monteront* en enfer » [4]. Ailleurs on précise plus encore. « Le puis d'enfer doit être edifié jouxte le pallour (parloir) de dessus iceluy portal et la tour du limbe *par devers le champ du jeu* pour estre myeulx veu ».

Quant au purgatoire ou aux limbes, ils ne sont pas non plus ce que prétend Jubinal, un étage intermédiaire entre le ciel et

---

[1] C'est ce qu'on appelait d'un nom significatif « théologeion ». Cf. O. NAVARRE, *Dyonisos*, Paris, Klincksieck, 1895, 8° pl.

[2] BAPST, p. 28, et PARIS, p 6.

[3] *Trois Doms*, p. L, note 4.

[4] Manuscrit français 972. Le manuscrit de la *Résurrection* attribué à JEAN MICHEL, qui à première vue paraît identique à l'*Incunable*, révèle, à un examen plus approfondi, des scènes et des rubriques plus développées, et nous fait voir en lui un vrai livre de scène ayant appartenu à quelque confrérie. Il est à ces points de vue beaucoup plus curieux que le manuscrit de Chantilly, renfermant le même mystère mais sans ces précieuses additions.

l'enfer, hypothèse toute gratuite acceptée par M. Bapst. Nous savons, au contraire, que dans la Résurrection, par exemple, « le limbe doit estre *au costé du parloer* qui est sur le portal d'enfer » [1].

La concession que M. Bapst, moins radical que M. Paris, fait à l'hypothèse des étages n'est pas suffisante non plus. M. Bapst admet « dans quelques cas certains décors comportant des échafauds à deux étages ; le paradis, les places des prophètes, par exemple, furent quelquefois installés au second étage... » Dans la forme cette affirmation, exacte en ce qui concerne le paradis, est fausse en ce qui touche les prophètes et les figurants : les premiers, nous le savons, avaient parfois des échafauds dispersés hors de la ligne régulière des mansions, mais il n'y avait aucune raison de les mettre au second étage.

Il faut cependant admettre l'existence de ce second étage dans les salles trop étroites pour permettre dans toute leur largeur l'alignement énorme des mansions, comme c'était le cas à l'Hôpital de la Trinité, et il n'est pas possible d'expliquer autrement les rubriques suivantes [2] :

« Il fault que icy soit Joseph descendu et assis en chaire, non pas au parc du roy mais ailleurs [3] », on le voit plus loin retourner « en hault » (V. 18770). Le Pharaon est aussi « en hault », et on pense bien qu'il ne s'agit pas d'un paradis, puisque c'est là que sont aussi les médecins [4].

Pour nous résumer, la scène se pliait aux exigences du milieu. Disposait-on d'une large place, comme c'était le cas la plupart du temps, on alignait les décors les uns à côté des autres, dussent-ils atteindre un développement de 100 mètres. Les gradins du paradis occupaient un second étage, en retrait,

---

[1] *Résurrection* attribuée à JEAN MICHEL, f° 22.

[2] Publié par ROTHSCHILD et M. PICOT dans la *Société des Anciens textes français*, 6 vol. in-8°.

[3] *Mystère du Vieux Testament*, t. III, p. 166.

[4] V. 20547 et 19353.

monté sur piliers assez hauts au-dessus de certaines mansions, telles celles du Cénacle et du mont des Olivets. Des escaliers ou des praticables, cachés ou à découvert, y conduisaient. Il en est ainsi également dans le théâtre flamand [1].

Lorsque l'étendue du décor devait être restreinte par le peu de largeur d'une salle fermée, on coupait pour ainsi dire en deux la ligne des mansions et on en transportait la moitié au-dessus de l'autre, en formant ainsi un second étage également en retrait.

Mais jamais on n'éleva des scènes à cinq ou six étages, comparables à une maison dont on aurait enlevé la façade.

Les décors ne s'alignaient pas nécessairement suivant une ligne régulière, comme le représente la miniature du manuscrit français 12536 [2] (pl. I); les échafauds pouvaient se placer en demi-cercle ou en cercle comme cela se voit dans la curieuse miniature du martyre de sainte Apolline de Jean Fouquet signalée par M. Bapst [3] et dont nous donnons ici une reproduction d'après l'original qui se trouve à Chantilly (pl. III); le second étage peut être réservé en partie au paradis et à l'empereur, en partie aux spectateurs privilégiés et enfin à certains diables.

Au-dessous de l'étage circulaire ou semi-circulaire est massé le gros du public [4] qui entoure très souvent la scène de toutes parts ainsi que dans un cirque.

---

[1] Cf. Endepols, *op. cit.*, pp. 41 à 44. Le théâtre shakespearien présentait aussi une partie surélevée, qui est peut-être une survivance de l'ancienne mise en scène. (Voyez les plans dans Brodmeier, *Die Shakespeare Bühne*. Weimar, Buchmann, 1904.)

[2] Pages 30 et 31.

[3] Reproduite par Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française*, t. II, et d'après laquelle a été faite l'excellente maquette qui a figuré à l'Exposition de Paris en 1878 et qui est maintenant au Musée de l'Opéra, à Paris.

[4] C'est du moins ce que permet de supposer un examen attentif de la gravure. Comment M. Mautzius peut-il écrire que l'étage de plain-pied



Planche III.

Le Martyre de sainte Apolline, d'après une miniature de Jean Fouquet.
(Musée Condé, à Chantilly.)

Photographie Braun, Clément et Cie.

Somme toute, la scène médiévale n'échappe pas à la loi de diversité et se plie avec une très grande souplesse aux exigences de temps et de lieu qui en déterminent l'aspect.

LES ÉCHAFAUDS.

Maintenant que nous avons esquissé le plan général du théâtre, laissons la place aux entrepreneurs et aux charpentiers qui vont bâtir les « échaufauds » ou « establies » qui supporteront la scène et les décors; souvent il n'y a qu'un seul échafaud, mais souvent [1] aussi quelques établies secondaires, par exemple celles qu'on réserve aux prophètes, spectateurs plutôt que vrais acteurs, sont laissées en dehors de la ligne générale des décors et dispersées sur la place publique.

Ce n'était pas une mince affaire que de dresser sur piliers cette plate-forme qui, à Romans, avait environ 33m50 de long sur une largeur moindre de moitié [2], qui, à l'« ostel d'Orléans », à Saint-Marcel, avait 19m49 de long sur 4m86 de large [3], mais qui, par contre, atteignait à Rouen 60 mètres de long pour les établies ou compartiments divisés en quatre groupes distincts. Et c'est qu'il ne fallait pas ménager le bois, mais veiller à ce que les échafauds du paradis et des spectateurs fussent garnis « d'aiz tellement qu'il n'en puisse venir faute ». Aussi ces constructions si simples qu'elles paraissent coûtaient-elles fort cher. A Romans, le théâtre (bois, fer, etc.) a coûté environ 8,221 [4] francs de notre monnaie. Parfois on faisait reprendre

---

avec la scène ne paraît pas avoir été employé si ce n'est comme vestiaire pour les acteurs? *History of the Theatrical Art*, Translated by L. VON COSSEL. London, Duckworth, 1903, t. II, pp. 66-67. Nous ne saurions accepter l'interprétation donnée de cette miniature par M. Mautzius, pas plus que celle de M. Bapst, critiquée par lui.

[1] Comme à Rouen en 1474. Cf. LEVERDIER, t. II, p. 2.

[2] *Mystère des trois Doms*, pp. XLIV-XLV.

[3] Contrat signalé par M. Coyecque. Voyez plus haut.

[4] *Mystère des trois Doms*, p. LXXXVI.

à l'entrepreneur son bois et ses ais à la fin du jeu [1], ou encore on les vendait aux enchères, ce qui était moins avantageux. La besogne était si considérable que les charpentiers de Romans reçurent 1,165.96 francs pour faire ces échafauds et la plateforme, les « chateaux, villez, tours, tornelles, paradis, anfert ». Il s'agit là, comme on le voit, d'une entreprise à forfait [2]. Souvent on employait d'autres matériaux que le bois; sans parler du fer, qui servait aux clous et aux ancres, des ouvrages en maçonnerie dressés à l'aide de pierres, de moellons et de plâtre servaient à l'enfer [3].

Pour diminuer les charges des communes, Philippe, duc de Bourgogne, se conformant à une coutume générale dans le comté d'Artois, permet, en 1459, aux habitants d'Aix, de prendre dans ses domaines qui entouraient la ville une mesure de bois de la valeur de 8 livres [4].

Scène proprement dite.

Les échafauds comprenaient, comme nous venons de le voir, des constructions de bois et, en avant des mansions, une plateforme réservée aux évolutions des joueurs. Cet espace libre s'appelait le champ [5], la terre, le parc ou parquet [6]; c'est le « deambulatorye » des Anglais [7].

---

[1] Contrat signalé par M. Coyecque.

[2] *Mystère des trois Doms*, p. 600. On trouvera aux pages 796-801 le texte complet du contrat passé entre les trois charpentiers d'une part et les messieurs de l'église et de l'échevinage, de l'autre.

[3] Contrat signalé par M. Coyecque.

[4] Voyez *Passion d'Arras*, par M. Richard. Arras, 1893, in-4°, p. XXII.

[5] Ex. : en allant parmy le champ : Rubrique de la *Résurrection*, attribuée à J. Michel, fol. 45 v°.

[6] *Mystères des trois Doms*.

[7] On trouvera le terme employé dans *Mankind*, moralité du XV[e] siècle *apud* Brandl. *Quellen des Weltlichen dramas in England vor Shakespeare*. Strasburg, Trübner, 1898, in-8°.

Tous ces termes, comme on le voit, rappellent un temps où il n'y avait pas encore d'échafauds et où le jeu se faisait sur la terre, dans un parc, sur une pelouse. Quelques indications, recueillies dans le texte de la Résurrection, soulèvent un doute dans notre esprit. « Lors l'âme de Jesus doit ficher sa croix en terre », et au folio 47 v°, il est question d'une trappe couverte de terre, pour qu'on ne la distingue pas : or si le reste de la scène n'avait pas été au moins en partie recouvert de terre, c'eût été le bon moyen de la signaler aux yeux du public. Les acteurs se mouvaient-ils sur le sol même, celui-ci étant creusé de galeries souterraines permettant le jeu des trappes ou la plate-forme, était-elle semée de terre et de gazon comme la scène de Shakespeare était couverte de joncs, cette dernière solution est la plus plausible.

Les mansions.

Chaque partie des décors juxtaposés et désignant un lieu différent, s'appelait mansion, établie ou étage, nom qui a pu tromper les anciens historiens. On n'en comptait pas moins de dix pour la « manekine » dramatisée. C'étaient :

I. La cour du roi de Hongrie.
II. Celle du roi d'Écosse.
III. La demeure de la mère du roi d'Écosse.
IV. Senlis.
V. La haute mer.
VI. Le rivage près de Rome.
VII. La cour du pape.
VIII. La maison du sénateur, à Rome.
IX. L'église de Saint-Pierre, à Rome.
X. Le Ciel [1].

---

[1] Voyez *OEuvres de Beaumanoir*, éditées par M. Suchier (Société des anciens textes français, t. 1, p. lxxxvi.

Mais le Mystère de l'Incarnation joué à Rouen en 1474 n'en exige pas moins de vingt-deux [1]. Celui du manuscrit de Donaueschingen en demande autant [2], et sans aucun doute pour le Mystère des Actes des Apôtres un plus grand nombre de mansions est encore nécessaire.

Toutefois, les mansions n'étaient pas partout les mêmes. Quand les spectateurs entouraient la scène de toutes parts, comme c'était le cas dans la passion allemande que nous venons de citer, quatre piliers surmontés d'un toit léger suffisaient à représenter un palais ou une maison, les habitants étant ainsi constamment visibles à tous les spectateurs [3]. Mais si les décors étaient adossés à un mur faisant front au public, ils étaient plus compacts et plus solides, car ils devaient supporter parfois des personnages, comme l'ange Gabriel, par exemple, qui s'en va « dessus l'abbaye de Grammont [4] ». On le voit, il ne suffisait pas toujours d'une simple toile peinte, il fallait généralement un échafaudage que l'on recouvrait de tapisseries [5] peintes par des artistes dont plusieurs sont fort connus et dont nous reparlerons plus loin [6]. Ceux-ci brossaient d'après des miniatures modèles qui leur étaient fournies. Ces miniatures ou les maquettes ainsi que les manuscrits étaient conservés avec soin par les municipalités pour des représentations ultérieures [7]. On n'épargnait d'ailleurs ni l'argent ni la peine. Les frais de décoration à Romans, en 1509, s'élevèrent à 1,801.64 francs [8].

---

[1] LEVERDIER, t. I, p. LI.

[2] MONE, p. 157.

[3] *Ibid.*, p. 158.

[4] *Mystère du roi Avenir*, Bibliothèque Nationale, fr. 24334, p. 74.

[5] Comme à Seurre pour le *Mystère de saint Martin*. Cf. JUBINAL, t. I, p. XLVI. Cependant on lève une tourelle faite de toile dans le *Mystère de la Vengeance* et *Destruction de Jérusalem*, in-4°, goth. fol. 107.

[6] Voyez *Art et Mystère*.

[7] BAPST, pp. 64-65.

[8] *Mystère des trois Doms*, p. LXXXIII.

Paradis.

C'était surtout au paradis, dont nous connaissons maintenant la situation, que les décorateurs donnaient tous leurs soins. Les auteurs eux-mêmes les en priaient : « Adoncques se doit monstrer ung beau Paradis terrestre le mieulx et triumphamment fait qu'il sera possible et bien garny de toutes fleurs, arbres, fruictz et autres plaisances, et au meilleu l'arbre de vie plus excellent que tous les autres [1]. »

Mais l'auteur inconnu de la Résurrection au milieu du XVe siècle est bien plus précis encore et bien plus exigeant : « Et icelui paradis doit estre fait de papier au dedens duquel doit avoir branches d'arbres, les ung fleuriz, les autres chargés de fruitz de plusieurs espèces comme cerises, poires, pommes, figues, raisins et telles choses artificiellement faictes, et d'autres branches vertes de may et des rosiers dont les roses et les fleurs doivent excéder la haulteur des carneaux (crénaux) et doivent estre de frais couppez et mis en vaisseaux plains de aue pour les tenir plus freschement » [2]. Le manuscrit qui renferme le même texte, mais avec d'intéressantes variantes, ajoute à son paradis des « prunes, poires allemandes, orenges, grenades, des romarins et des marjolaines », et même on n'oubliera pas la « fontaine qui se déversera en quatre ruisseaux » [3].

On pense bien que lors de la représentation des Actes des Apôtres qu'ils organisaient en 1536, les marchands de Bourges eurent à cœur d'écraser par un déploiement de luxe inouï tout ce qui avait été fait jusqu'à eux. Dans la « monstre », c'est-à-dire le cortège préparatoire des acteurs, qui parcourait la ville avant le spectacle, « estoit conduit et mené ung paradis de

---

[1] *Mystère du vieux Testament*, t. I, p. 27.

[2] Fol. 42 v°, 2e col.

[3] *Manuscrit de la Résurrection*, attribué à Jean Michel, Bibliothèque Nationale, p. 84 v°.

huit pieds de large et douze de long; il estoit tout à l'entour circuit de throsnes ouverts; peints en forme de nuées passantes et par dehors et dedans petits anges, comme chérubins, séraphins, potestats et dominations, élevés en bosse les mains jointes et toujours mouvans. Au milieu estoit ung siège fait en façon d'arc en ciel [1] sur lequel estoit assise la Divinité, Père, Fils et Saint Esprit, et par derrière deux soleils d'or, au milieu d'ung throsne, qui tournoient sans cesser, l'ung au contraire de l'autre. Aux quatre angles avoit des sièges auxquels estoient les quatre Vertus, Justice, Paix, Vérité et Miséricorde, richement habillés, et aux costés de la Divinité avoit deux autres petits anges chantant hymnes et cantiques, qui s'accordoient avec des joueurs de flustes, harpes, luths, rébecs et violes, qui marchaient à l'entour du paradis »[2]. C'était d'un décor pareil que le maître des œuvres pouvait dire avec orgueil, non sans une pointe d'ironie, « Regardez, voici bien le plus beau paradis que vous vîtes ou que vous verrez jamais » [3]. Les habitants de Rouen [4] et d'Arras [5] en pouvaient contempler d'aussi beaux.

L'enfer.

D'un côté un jardin fleuri, c'est le paradis, de l'autre un lieu qu'on fait le plus hérissé, le plus formidable possible, c'est l'enfer. Il est essentiellement composé de trois éléments : une tour de forteresse, sur le plan de celles dont étaient flanquées les villes du moyen âge; un puits où Jesus ayant brisé les portes d'enfer jette Satan, et une entrée généralement en forme de

---

[1] Détail qui se retrouve dans le *Mystère du Jugement de Lucerne.* Cf. Roy, *Le jour du Jugement.* Paris, Bouillon, 1902, in-8°, p. 112, note.

[2] *Relation de l'Ordre de la triomphante monstre du Mystère des Actes des Apôtres,* par Jacques Thiboust, secrétaire du roy, édité par Labouverie. Bourges, 1836, in-8°, pp. 72-73.

[3] Paulin Paris, *op. cit.*, p. 6.

[4] Leverdier, t. II, p. 106.

[5] *Passion d'Arras,* p. 2.

gueule monstrueuse, qui s'ouvre et se referme pour livrer passage aux diables. Il faut y ajouter un parloir ou place où les diables tiennent à la vue du public, souvent au-dessus de la porte, ou sur une des plates-formes de leur forteresse, leurs orageuses assemblées [1]. Mais cela, c'est l'enfer complet avec tout son appareil grotesque et menaçant; souvent, on se contente plus simplement d'un puits, c'est le « pit » des mystères anglais [2], parfois d'une vaste chaudière, comme celle où les démons précipitent Néron [3]. Un tonneau dans lequel Lucifer est assis, enchaîné, suffit à l'imagination allemande pour évoquer les régions infernales [4]. Qu'on compare à cette simplicité archaïque la complication d'un enfer français au XVe siècle!

Le gardien Cerberus, que le moyen âge a hérité de l'antiquité, « fait son cry » comme le héraut d'une commune. Les circonstances sont critiques, la patrie infernale est en danger, le Christ s'avance armé de sa croix redoutable et de son incorruptible vertu pour briser les portes des limbes et délivrer les innocents et les vieux prophètes. A l'appel du héraut-portier, « tous les diables, excepté Sathan, viennent vraiment tous à l'entrée d'enfer et lors comme espoventés feront signes admiratifs en mettant coulleuvrines arbaleste et canons par manière de deffence... » Cet anachronisme n'est pas isolé. Saint Louis fait en pleine croisade tonner ses canons [5] et, dans le Vieux Testament, Nabuchodonosor, avant de partir pour la guerre, fait l'inspection de sa nombreuse artillerie. Mais revenons à l'âme

---

[1] *Manuscrit de la Résurrection,* attribué à Jean Michel, Bibliothèque Nationale fr., 972.

[2] *Ebert's Jahrbuch,* t. I, p. 68. Remarquons en passant que Dante place aussi Lucifer dans un puits.

[3] Jubinal, t. 1, p. 94.

[4] Mone, t. II, p. 71.

[5] *Mystère de Saint-Louis* (XVe siècle), édité par Fr. Michel pour le Roxburghe Club, 1870. 1 vol. pl. Nous avons consulté l'exemplaire du duc d'Aumale, à Chantilly.

de Jésus qui, accompagnée de quatre anges et de l'âme du bon larron, vient aux portes d'enfer, traînant après elle Satan enchaîné. Les portes se brisent sous la croix qui frappe avec impétuosité. « Icy l'âme de Jésus et les dictes anges lient Sathan piez et mains et puis le mettent sur la marche du puis d'enfer... Notez que l'âme de Jésus jecte Sathan au puis et crie moult horriblement *et icelluy puis doit estre édifié jouxte le pallour* (*parloir*) *de dessus le portal d'enfer entre iceluy portal et la tour du limbe par devers le champ du jeu pour estre mieulx veu. Et doit estre fait ledit puis en telle manière qu'il resemble par dehors estre massonné de pierres noires de taille !* » Tout cela est si précis qu'on en ferait aisément un croquis

Le limbe nous sera décrit avec le même luxe de détails, par les rubriques suivantes. « Et notez que le limbe doit estre au costé du parloer qui est sur le portal d'enfer et plus haut que le dit parloer en une habitation qui doit estre en la fasson d'une grosse tour quarrée environnée de retz et de filetz ou d'autre chose clere (transparente) affin que parmy les assistens puissent veoir les âmes qui y seront quant l'âme de Jesus aura rompu la dicte porte et sera entrée dedens. Mais par avant la venue de l'âme Jésus Crist en enfer la dicte tour doit estre garnie tout à l'environ par dehors de rideaux de toille noire qui couvreront par dehors les dits retz et filetz et empescheront que on ne voye, jusques à l'entrée de la dicte âme de Jésus.

» Il est à noter que la chartre (prison) du purgatoire doit estre au dessoubz du limbe à costé auquel doit avoir dix âmes (celles des anciens prophètes) sur lesquelles doit apparoir semblance d'aucuns tourmens de feu artificiellement fait par eaue de vie et d'iceluy purgatoire l'âme de Jésus rompra la porte pareillement à force et puis entrera dedans accompaigné desdits anges et dira ce qui s'ensuit.... Icy endroit l'âme de Jésus tire hors toutes les âmes du purgatoire et les amaine avecque les autres âmes du limbe des pères et doit avoir ung autre limbe députě pour les petits enfans non circoncis et sans avoir eu remède contre le péché originel. Lequel limbe des pères à

costé dont (duquel) une âme d'enfant pour soy et pour les autres estans avecques elle dit ce qui s'ensuit.... [1]. »

La montre de Bourges traînait après elle son splendide enfer « de quatorze pied de long, et huit de large fait en façon d'un roc sur lequel estoit assise une tour toujours brûlante et faisant flamme, en laquelle estoit Lucifer qui apparoissoit du corps et teste seulement. Il estoit vestu d'une peau d'ours, ou à chacun poil pendait une papillotte. Il avoit un symbre [2] à deux museaux, estoffé de diverses couleurs, il vomissoit sans cesse flammes de feu, tenoit en ses mains quelques espèces de serpens ou vipères, qui se mouvoient et getoient feu. Aux quatre coins du dit roc estoient quatre petites tours dedans lesquelles apparoissoient des âmes en diverses espèce de tormens. Et sur le devant d'iceluy sortoit un gros serpent sifflant et jettant feu par la gueule narines et oreilles ; et par tous les endroits du dit roc gravissoient et montoient toutes espèces de serpents et gros crapauds. Il estoit conduit et mené par certain nombre de personnes, estant dedans, qui faisoient mouvoir les tormens es lieux ainsi que leur estoit ordonné [3]. »

Le gros serpent à la gueule fumante dont il vient d'être question, c'est « la chappe d'Hellequin » [4] ou gueule d'enfer. Cette chape d'Hellekin vaut une explication, surtout depuis qu'un livre récent [5] vient de jeter sur cette question une nouvelle lumière.

Nous savions déjà par le curieux travail du R. P. Van den Gheyn [6] l'origine de cet Hellequin dont la « mesnie », qui passait en tempête, troublait les nuits superstitieuses des gens du

---

[1] *Résurrection* attribuée à JEAN MICHEL.

[2] Peau de martre ou d'hermine.

[3] THIBOUST, p. 22.

[4] PAULIN PARIS, *op. cit.*, p. 5.

[5] DRIESSEN (O.), *Der Ursprung des Harlekin*, Berlin, Duncker, 1904, in-8°, pll., notamment aux pp. 66-86.

[6] *Essai de mythologie et de philologie comparée*. Bruxelles, Société belge de librairie, 1885, -8°, pp. 107-131.

moyen âge. Hellekin c'est l'Erlkönig des Allemands, le roi des Aulnes, que Gõthe et Schubert ont immortalisé. Ce roi des Aulnes ou des Elfes c'est Wotan ou Odin avec son Wüthendes Heer, son armée furieuse ou sa Wildesjacht, sa chasse sauvage, en tout pareille à la « mesnie » des visions françaises. Divinité des vents, Hellekin-Wotan dirige la tempête et c'est sa grande voix que l'on entend lorsque le vent hurle la nuit. Or voici que par un processus bien naturel et bien des fois répété, la divinité aérienne germanique devient un mauvais génie, un diable de la croyance chrétienne qui dut s'assimiler une fois de plus la croyance populaire. Le théâtre médiéval s'empara d'Hellekin et en fit un personnage important, que, sous le nom d'Arlequin, résultat d'une prononciation parisienne [1], il céda à la comédie italienne [2]. Mais cet Hellekin des légendes était surtout remarquable par son effroyable hure, par sa chape qui lance feu et flamme [3], c'est là un souvenir de son origine aérienne. Hure et chape ne tardèrent pas à se confondre, et l'on employa indifféremment l'une pour l'autre [4]. Aussi, la gueule d'enfer qui pouvait emprunter à un des diables les plus populaires, le nom de hure d'Hellekin s'appela-t-elle plutôt chape d'Hellekin. Ce nom, chose étrange, s'est maintenu dans le vocabulaire du théâtre sous la forme de « manteau d'Arlequin »,

---

[1] Au témoignage de Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, à Vervins, le mot Arlequin désigne maintenant les « feux follets ».

[2] N'oublions pas qu'un des diables de l'enfer de Dante et qui précisément y joue un rôle grotesque, s'appelle Alichino : « Tratti avanti Alichino et Calcabrina ». (DANTE, *Divina Commedia*. Ed SCARTAZZINI. Inf. XXI, vers 118 et XXII, 112 « Alichin non si tenne... etc. » On ne saurait sérieusement accepter l'étymologie proposée en note à la page 208 de l'édition citée : « Alichino : da chinar le ali? Veramente questo diavolo si mostra pronto a chinarle »!

[3] DRIESEN, *op. cit.*, p. 68, n° 2.

[4] Cf. ce passage bien connu de la *Chronique de Metz*, cité par P. de J., pp. 13-14 : « La bouche et entrée de l'enfer de icelluy jeu estoit très bien faicte... et avoit celle *hure* deux gros yeulx d'acier qui reluisoient à merveille ».

mot qui désigne une décoration en forme de draperie qui encadre la scène d'un théâtre en arrière de la toile qui sert à en diminuer la hauteur et la largeur [1]. M. Driesen semble se donner beaucoup de peine pour démontrer le passage de « chape d'Hellekin », signifiant « gueule d'enfer », à notre moderne manteau d'Arlequin. En réalité, il faut conclure à une simple synecdoque, comme disent les vieilles rhétoriques ; on a pris la partie pour le tout, le nom qui désignait les draperies de la « gueule d'enfer » a été étendu à la draperie qui encadre tout le théâtre. Il y a donc lieu de négliger l'explication habituelle qui affirme qu'Arlequin entrait et disparaissait derrière cette draperie [2], d'où ce nom de « manteau d'Arlequin ». Une fois de plus, il se vérifie que la scène moderne doit plus qu'on ne le croit généralement à la mise en scène médiévale.

Les mystères ne font pas toujours mention de la « gueule », mais elle est un des éléments essentiels de l'enfer et lui sert de porte. On verra cette gueule fort bien dessinée dans la miniature du manuscrit de Valenciennes (pl. I) : « Enfer fait en manière d'une grande gueule se cloant et ouvrant quant besoing en est ». Ainsi parle la description des « establies » qui suit le Mystère de l'Incarnation [3].

L'Angleterre a connu aussi et a peut-être emprunté à la France ce singulier décor dont, à notre grand étonnement, la rubrique si développée du Mystère de la Résurrection ne fait aucune mention [4]. D'où vient l'idée de représenter ainsi les portes maudites ? Simplement de l'interprétation de certains passages de la Bible : « L'enfer dilata sa poitrine et ouvrit sa gueule jusqu'à l'infini [5] », mais plus encore de l'extension du

[1] Darmesteter Hatzfeld et Thomas, *Dictionnaire général de la langue française*, Paris, Delagrave, v° Manteau.

[2] Cf. Moynet, *Trucs et décors*. Paris, librairie illustrée, in-8° pll.

[3] Joué à Rouen en 1474. Cf. Leverdier, t. III, p. 474.

[4] Ebert, *op. cit.*, p. 68.

[5] Isaïe V, 14. Cf. *Vitraux de la cathédrale de Bourges*, par les RR. PP. Cahier et Martin, in-fol., pl.

symbolisme du Léviathan décrit en ces termes par le chapitre XLI du livre de Job : « Qui a ouvert les portes de sa gueule? La terreur est autour de ses dents... De sa bouche sortent des lueurs et s'échappent des étincelles de feu... De ses narines sort une fumée, comme d'un vase qui bout ou d'une chaudière; son souffle enflammerait des charbons et une flamme sort de sa gueule ». On croirait entendre une rubrique de mystère. On le voit, tout y est : les dents, les flammes, la fumée, la chaudière, autant de détails que la mise en scène n'a eu qu'à reproduire d'après le texte biblique. Souvent on trouvera que l'ancien et le nouveau Testament et plus encore les Évangiles apocryphes ou les méditations de saint Bonaventure [1] donneront la solution de bien des problèmes restés obscurs dans l'histoire du théâtre et les sources des mystères. Toute cette scène de Jésus aux enfers est, dans ses moindres détails, empruntée à l'Évangile apocryphe de Nicodème, qu'il suffit de versifier et de dialoguer complètement pour le transformer en un mystère du XV[e] siècle. Cependant, il n'est pas question de gueule dans ce dernier évangile.

Cet enfer qui lance feu et flammes a laissé des traces dans le théâtre classique [2], car c'est bien une relique du moyen âge que cette rubrique finale du « don Juan » de Molière : « Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur don Juan. La terre s'ouvre et l'abîme; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé [3] ». Ce qui est bien caractéris-

---

[1] Cf. MALE. *Gazette des Beaux-Arts*, 1[er] février 1904. *La rénovation de l'Art par les Mystères*, passim.

[2] On le voit, c'est une assertion aussi erronée pour la comédie que pour la tragédie que celle de M. P. de J. : « Entre le mystère et la tragédie il n'y a véritablement rien de commun. Quand on passe de l'un à l'autre, la nature du sujet, la conduite de l'action, la versification, la *mise en scène* et les procédés dramatiques, en un mot, la forme et le fond, tout paraît changé ». (*La comédie et les mœurs en France au moyen âge*. 4[e] éd., Paris, Cerf, 1 vol. in-18.)

[3] *Molière dans la collection des grands écrivains*. ÉD. DESPOIS et MESNARD, t. V, p. 203. Paris, Hachette, in-8°.

tique, c'est que les éditions de 1683 A et 1694 B [1] suppriment tout ce jeu de scène que les machinistes et le public de la fin du XVII[e] siècle ne comprenaient sans doute plus. Les autres don Juan, contemporains de celui de Molière, ont des rubriques analogues, le « don Juan de Dumenil, dit de Rosimond (1666), s'exprime ainsi : « On entend un coup de tonnerre qui fait abimer don Juan et le théatre paroistre en feu [2] ». Dans le « Festin de Pierre » de de Villiers (1659), on lit [3] : « Icy on entend un grand coup de tonnerre, des éclairs qui foudroient don Juan ». Tirso de Molina, dans son « Burlador de Sevilla [4] », dit : « Hundese con gran Ruido el sepulcro con don Juan i don Gonzalo i caese catalinon al suelo ». Cependant, le jeu de scène des premières éditions de Molière est plus complet et paraît se rattacher plus étroitement aux vieilles traditions de la mise en scène médiévale. Ce n'est pas la seule survivance de celle-ci chez Molière, il en est une autre plus caractéristique encore dans sa « Psyché » : « La scène représente les enfers, on y voit une mer toute de feu, dont les flots sont dans une perpétuelle agitation. Cette mer effroyable est bornée par des ruines enflammées et au milieu de ses flots agités, *au travers d'une gueule affreuse*, paraît le palais infernal de Pluton [5] ». On voit donc que même la gueule d'enfer est connue des metteurs en scène de la troupe de Molière.

Autres décors.

D'autres décors méritent d'être signalés parce qu'ils sont particulièrement fréquents : les tours d'où les veilleurs se

---

[1] *Ibid.*, note 4.
[2] Fournel, *Les contemporains de Molière*, 3 vol., 1863-1875, t. III, p. 377.
[3] Édition Knörrich. Heilbronn (1888), in-18.
[4] « *Comedias* de Tirso de Molina » dans la « Bibl. de aut. esp. »
[5] *Molière,* édition précitée, t. VIII.

livrent à leurs facéties habituelles [1]. Dans le Mystère de saint Christophe [2], de Claude Chevalet, un veilleur, du haut d'une tour, voit sa femme violée par un ribaud et ne sait s'il doit descendre pour défendre son honneur conjugal, partagé qu'il est entre le devoir qui le retient là-haut, et son droit qu'il voudrait bien sauvegarder.

Mentionnons aussi les portes de ville, les temples, composés d'un petit échafaud surmonté de quatre colonnes supportant une coupole byzantine qui abrite un tabernacle avec les tables de la loi (voyez planche IV, reproduisant une miniature inédite du manuscrit 12536); le prétoire de Pilate, que représente si bien la miniature de Jean Fouquet dans le livre d'Heures d'Étienne Chevalier : « Il y a au meilleu du jeu ung parquet tout clos en carré et dedens ce parquet il y a une chaire haulte bien parée et aultre seconde chaire et en ceste seconde se siet Pilate et ne se siet point à la haulte chaire jusques ad ce qu'il donne sentence. Dedans le parquet du prétoire, n'y a que Jésus lyé par corps et bras et Pylate [3] ».

Notons encore l'inévitable prison et les geôliers, la crèche dont Fouquet nous donne une si exquise interprétation, très voisine d'ailleurs de celles qu'en donnaient les metteurs en scène des mystères; le théâtre romain [4], sous la forme d'un amphithéâtre sans doute, et qui mérite d'être signalé comme la première apparition d'un théâtre sur la scène, comme il s'en trouvera plus tard dans *Hamlet*, par exemple.

Citons aussi le navire cher au public des XVe, XVIe et même XVIIe siècles (cf. pl. II), qui apparaît dans toutes les pièces pour transporter dans les pays lointains, au delà d'un petit bassin d'eau, les saints et les apôtres. Cela donne lieu à

---

[1] *Les trois Doms*, p. 215, sqq.

[2] Ce mystère est un des plus intéressants et un des mieux écrits du XVIe siècle. Nous avons consulté l'exemplaire de Chantilly.

[3] *Passion* de J. Michel, Bibliothèque Nationale. Inc.

[4] *Les trois Doms*, p. 597; *Mystère des Actes des Apôtres*, fol. 125, v°.



PLANCHE IV.

Miniature du manuscrit français 12536.
(Bibliothèque nationale.)

des scènes très curieuses, qui permettent un déploiement de manœuvres et de termes maritimes que nous signalons à ceux qui s'occupent d'histoire de la navigation, et qui devaient prodigieusement amuser les spectateurs des mystères.

Dans le Mystère de saint Louis [1] on assiste même à un combat naval à Damiette.

Voici un échantillon de ce genre de scènes. Les disciples vont à la pêche dans la mer, laquelle, ne l'oublions pas, est un misérable baquet, et « Adrien » de commander :

Drecez vostre voile au van
Et vous tirerez ces auban
Nataniel, et vous, jacquel
Iecterez l'eaue du bacquet
Et puis si tiendrez les esgoutes (écoutes)
Et se ie vois qu'il y ait doubtes
Je criray alors hault et fort
Puis a treboit (tribord), puis à basport (*lisez* bord)
Pour le bas bort à senestre
Pour trestous tirer à dextre [2].

Ailleurs, des marins jettent la sonde et un des personnages demandant si la nef est loin ou près de toucher la terre, le patron du bateau, Palinurus, lui répond :

J'en ferai maintenant enquerre
Pour mettre vos cueurs hors de doubte.

PREMIER MARINIER.

Hault la barre.

ABANES.

Lasche l'escoute.

---

[1] Citée plus haut, p. 136.
[2] *Résurrection* attribuée à J. MICHEL.

SECOND MARINIER.

Au lof.

EDIPUS.

Tout va le mieulx du monde.

SECOND MARINIER.

A la boulingre.

PALINURUS.

Sonde, sonde.

EDIPUS.

De paour tout le cueur me frémie.

SECOND MARINIER.

Combien?

PREMIER MARINIER.

Trois brasses et demie
Nous serons maintenant au port [1]. »

Les Anglais ont aussi connu et aimé ces choses-là. M. Jusserand en explique très justement la raison et ce qu'il en dit est vrai aussi pour les Français : « le public moderne ayant appris un jour que, sur la scène, se verrait un chemin de fer, y courut en foule parce que cette vue qui lui était pourtant familière était inattendue à cette place »; ainsi il en était des nefs du drame médiéval [2].

---

[1] *Acte des Apôtres*, t. I, fol. 98.
[2] *A note on pageants and Scaffolds Hye,* MÉLANGES FURNIVALL. Oxford, 1901, p. 186.

Voiles et tentures.

Acteurs et spectateurs s'abritaient souvent du soleil ou de la pluie par une immense tente en toile fixée par des cordages à d'énormes piliers en bois et arrêtée par des crochets de fer aux murs avoisinants [1].

Des tentures garnissaient le paradis et formaient des nuages. Sur ces toiles étaient peintes parfois un soleil, la lune et les étoiles [2].

D'autres tentures ornaient le lit qui figure presque toujours dans les mystères et qui, « tendu de tapisserie, ung ciel dessus, et encourtiné tout autour » [3], caché, à propos, par un rideau, servait à voiler les situations difficiles : les accouchements, des scènes de la vie conjugale et les épreuves de sainte Agnès toute nue dans la chambre d'une courtisane [4].

Des toiles aussi, ou des praticables recouverts de papier peint servaient sans doute à représenter les arbres et les bois [5], où dans beaucoup de mystères on se livre à de curieuses chasses, même à des chasses à courre.

Dépenses.

On connaît par les registres de Lagrange toutes les dépenses et les recettes de la troupe de Molière. Les frais de décors et de matériel y sont rarement mentionnés. Pour le Mystère des trois Doms, au contraire, nous avons les comptes détaillés des frais de décors et de machines joints à ceux de la construction du théâtre, et qui s'élevèrent à fr. 16,563.50 environ de notre

---

[1] Par exemple à Romans, en 1509. *Trois Doms*, pp. XLV et XLVI.

[2] Roy, *Jour du Jugement*, p. 115.

[3] *Mystère de saint Martin*. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24332.

[4] Sancta Agnes, *Provenzalisches Geistliches Schauspiel*, hsgg. von K. Bartsch. Berlin, 1869, in-12. Cf. aussi l'édition de M. Clédat.

[5] *Mystère du Viel Testament*, t. I, p. 140

monnaie, mais comme en les revendant on en tira à peu près fr. 738.50, la dépense se réduisit à 16,826 francs, ce qui est pour l'époque un joli denier.

CHAPITRE III

Art et mystère.

Pour tous ceux qui chérissent et admirent les vieux tableaux des anciens maîtres, pour tous ceux qui devant les bas-reliefs des cathédrales, les vitraux vivement colorés, les panneaux riches et naïfs, ont senti passer en eux le frisson que provoquent les belles choses, la question de trouver la source de cette inspiration qu'ils admirent ne saurait être tout à fait indifférente.

S'il pouvait être prouvé que la littérature dramatique, les mystères, ont eu sur l'art du moyen âge une influence décisive et qu'ils lui ont fourni non seulement des détails pittoresques mais encore des scènes entières, des sujets que jusqu'alors le pinceau ou le burin n'avaient point effleurés, le mystère et en particulier la mise en scène de ces mystères atteindraient alors une importance inattendue. Si l'influence dont nous parlons se trouvait être établie à l'égal d'une loi, bien des questions restées sans solution dans le domaine de l'histoire de l'art s'éclaireraient sans doute, et peut-être même certaines œuvres pourraient-elles être ainsi approximativement datées.

Ce sont les PP. Cahier et Martin qui semblent avoir les premiers soupçonné et tenté d'établir les relations dont nous parlons [1]. Après eux, Springer, en 1866 [2], et Carl Meyer [3]

---

[1] Vitraux de la cathédrale de Bourges.

[2] *Ikonographische Studien* (MITT. D. K. K. CENTR. KOM., 1860) et plus tard dans son étude *Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter.* (SITZBER. D. K. SÄCHS. GES. D. WISS. Phil. Hist. Klasse. 1879.) Cf. WEBER, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst,* déjà cité, p. 5.

[3] *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst.* (GEIGER VIERTEL-JAHRSSCHR. FÜR KULTUR UND LITT. DER RENAISSANCE, I.) Cf. WEBER, p. 8.

pénètrent au cœur du sujet. D'autre part, M. Julien Durand [1] retrouve dans les sculptures de la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers un véritable drame de Noël. Bientôt après lui, M. Weber [2] s'attaque au thème spécial de la « lutte de Synagogue et Sainte-Église », pour établir là, d'une façon à peu près sûre, quoique avec une critique parfois un peu vacillante, une influence du mystère sur l'iconographie. L'écrivain allemand en arrive à généraliser ses conclusions et à exprimer quelque part cette loi assez générale : « Le drame religieux est dans un grand nombre de cas la source du choix et de la disposition de la décoration des porches des cathédrales gothiques. Les sculptures de l'extérieur de l'église et, en beaucoup d'endroits, les peintures de l'intérieur ne sont souvent qu'une fidèle reproduction des épisodes qui se déroulaient sur la scène à l'intérieur de l'église ou sur la place [3]. »

En Belgique, M. Destrée, dans son étude sur la *Sculpture brabançonne*, et M. Maeterlinck, dans son curieux livre sur le *Genre satirique* [4], ont songé aussi à recourir aux drames pour l'interprétation des œuvres qu'ils étudiaient.

De leur côté, les érudits français ne restaient pas en arrière. M. Marignan nous écrivait naguère : « Je crois qu'on retrouve

---

[1] Monuments figurés du moyen âge exécutés d'après les textes liturgiques (BULLETIN MONUMENTAL, 1888, p. 521 sqq.) Voy. PAUL WEBER, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagogue.* Stuttgart, Ebner, 1894, in-8°, pl.

[2] M. WILMOTTE (*La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux.* Macon, Protat. 1901, in-8°) remarque que M. Weber « vieillit à tous prix les manifestations du théâtre au moyen âge pour les mettre en corrélation avec les produits des arts plastiques ». Voyez aussi la manière fantaisiste dont M. Weber, pp. 91, 92, sans preuve aucune, voit dans les habitations d'où sortent *Synagoga* et *Ecclesia* (Retables de Zillis, miniatures de la Bible bourguignonne. Bibliothèque Nationale, manuscrit français 166, etc.) des mansions de mystères.

[3] WEBER, *op. cit.*, p. 8.

[4] L. MAETERLINCK, *Le genre satirique dans la peinture flamande.* Gand, 1903, in-8°, pl.

la mise en scène des mystères dans les œuvres d'art du XIIe et du XIIIe siècle. » M. Picot, l'érudit historien du théâtre, se prononçait dans le même sens; M. Bouchot, le savant conservateur des estampes de la Bibliothèque Nationale, nous disait de même un jour : « Plus vous chercherez, plus vous trouverez que la mise en scène du drame religieux a agi sur l'art ».

Fort de pareils encouragements, nous avons cherché, et une étude impartiale et consciencieuse nous a conduit au résultat prédit par ces maîtres. Mais la solution préconisée par celui qui se plaçait au point de vue de l'histoire littéraire aurait eu peu de valeur si elle n'avait été soutenue également, et cette fois avec des affirmations formelles, par un historien de l'art médiéval. M. Mâle, dont on connaît bien l'admirable livre sur *L'art religieux du XIIIe siècle en France* [1], a, en effet, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* [2], un article dont le titre même est l'expression la plus radicale de la thèse que nous soutenons ici, puisqu'il est intitulé : « Le Renouvellement de l'Art par les Mystères ». Nous allons tâcher de résumer ici les arguments de M. Mâle en les classant par thèmes et en nous permettant de les confirmer parfois par des exemples ou des citations [3], réservant provisoirement les critiques que nous aurions à faire.

Le point de départ de M. Mâle est celui-ci :

Après avoir constaté un changement général intervenu dans l'art à partir de la fin du XIVe siècle et dans le courant du XVe dans le sens d'un réalisme très marqué, il explique ce changement par l'action du drame religieux dont l'épanouissement date de cette époque [4].

---

[1] Paris, Colin, 1902, pl.

[2] 1 février-1er mai 1904. Cet article sera cité. MALE, *G. d. B. A.*, suivi de l'indication de la page.

[3] Des renvois aux sources suffiront à distinguer nos observations de celles de M. Mâle; nous avons pensé qu'il valait mieux ne pas les disjoindre quand il s'agissait du même objet, afin d'éviter les redites.

[4] MALE, *G. d. B. A.*, 96.

Voici maintenant les rapprochements qui permettent de discerner cette action dont nous venons de parler :

Le débat des « Quatre Vertus » est fréquemment retracé dans les miniatures des manuscrits à partir de la seconde moitié du XVe siècle [1]. Or on sait l'importance que ce débat avait prise dans les mystères de la Passion, dont il formera pour ainsi dire la thèse philosophique, et c'est précisément dans la première moitié du XVe siècle que les grands mystères ont donné à cet élément toute son ampleur. Donc si le débat avait été emprunté directement par les artistes aux méditations de saint Bonaventure, ils l'auraient fait depuis longtemps et n'auraient pas attendu que les auteurs de mystères y puisassent le même sujet. Ce n'est, d'ailleurs, qu'aux mystères qu'ont pu être empruntés des détails vraiment scéniques comme le baiser de la Paix et de la Justice. (Manuscrit de la *Légende Dorée*. Bibliothèque Nationale, manuscrit français 244, fin du XVe siècle [2].)

Pour représenter la Trinité, l'iconographie du XIVe siècle montre le Père assis sur un trône et soutenant le Fils attaché à la croix. La Colombe du Saint-Esprit semble aller de l'un à l'autre. Cet « hiéroglyphe mystique » se maintient jusqu'au XVIe siècle. Mais à côté de cette symbolique, on trouve dès la fin du XVIe siècle des figurations plus naturelles : le Fils assis à côté du Père et montrant une cicatrice sur sa poitrine nue. (Bibliothèque Nationale, manuscrit francais 376, fol. 218.) Tel il était remonté auprès de lui et s'était assis à ses côtés après la Résurrection dans les Mystères [3].

Passons à l'Ancien Testament. Le célèbre enlumineur Bourdichon [4] a entrepris de représenter David dans le péché : Bethsabée est nue, deux suivantes s'empressent autour d'elle

[1] Male, *G. d. B. A.*, pp. 216-218.
[2] *Ibid.*, pp. 216-218.
[3] *Ibid.*, p. 229.
[4] *Ibid.*, pp. 388-389.

avec un miroir, un peigne, une corbeille pleine de bijoux et de fleurs. Du haut d'un balcon, David l'admire. Ce n'est pas dans la Bible que l'enlumineur a puisé ce thème; mais où serait-ce, si ce n'est dans le « Mystère du Viel Testament », où l'on voit aussi David regarder d'une fenêtre de son palais Bethsabée qui se baigne dans la fontaine. Là aussi une servante lui présente un miroir, une autre la peigne, ses bijoux sont déjà préparés.

La miniature n'a pu précéder le mystère ; nous n'avons, il est vrai, pas de preuve que cette scène ait été jouée avant Bourdichon et devant lui ; mais nous ne connaissons pas de récit dont il l'ait pu tirer et nous savons trop bien que le fait de représenter en tous ses détails, dans les drames, la mondanité d'un saint personnage est dans les traditions et les règles du théâtre médiéval. Qu'il nous suffise d'évoquer ici les Madeleines des Passions allemandes du XIV[e] siècle et de la Passion de J. Michel. La tradition de la mondanité de David a passé des miniaturistes aux peintres, comme il est souvent arrivé, et a inspiré le Cranach du Musée de Berlin.

D'autre part, la figure de saint Jean-Baptiste enfant et savant, qui a inspiré les peintres italiens et notamment Léonard de Vinci, a dû leur être révélée par des drames tels que le « Saint Jean-Baptiste au désert », joué à Florence [1].

Dans « l'Annonciation », au XIII[e] siècle, et pendant une partie du XIV[e], la Vierge et l'ange se tiennent debout l'un devant l'autre.

A partir du milieu du XIV[e] siècle, au contraire, l'ange s'agenouille devant la Vierge. Quand on sait la lenteur avec laquelle se transforment les sujets religieux, on ne peut s'expliquer ce changement que par une influence de la mimique dramatique par laquelle l'ange devait s'agenouiller devant la Vierge, au XIV[e] comme au XV[e] siècle [2].

---

[1] Male, p. 223.
[2] *Ibid.*, p. 220.

On pourrait attribuer à la même inspiration l'oratoire domestique qui se retrouve au Mystère de Rouen et devant lequel les imagiers, dès le XIVe siècle, font s'agenouiller Notre-Dame [1].

Les modifications survenues dans l'iconographie de la Nativité à la fin du XIVe siècle, sont au XVe siècle plus caractéristiques encore.

Tant de détails familiers apparaîtront, qui étaient inconnus jadis : le clayonnage que construit le charpentier Joseph pour protéger la crèche est à la fois dans le Mystère de Rouen et dans les images de la Nativité, par exemple dans le Bréviaire du duc de Bedford.

La Vierge, désormais, restera agenouillée [2] devant son Fils couché tout nu sur une botte de foin. Les plus grands peintres, Rubens notamment, n'ont pas échappé à cette tradition [3]. Lui aussi a tracé auprès de l'enfant de naïves figures : une vieille femme a déposé à terre un panier d'œufs qu'elle vient d'offrir à l'enfant ; les dons des humbles, l'Adoration des bergers tout entière est inconnue au XIIIe et au XIVe siècle, qui ne connaissent que l'annonce de l'ange aux bergers [4]. Le fait que ces pâtres dans les miniatures jouent de la musette et offrent un flageolet, apprennent des tours à leurs chiens et couvrent de fleurs leur bergère, n'est-il pas, à toute évidence, inspiré des mystères qui ont su dépeindre tout cela en des scènes si frappantes et si jolies, telles que celles du Mystère d'Arras (première moitié du XVe siècle) et du Mystère de Gréban, dont il y a déjà un embryon dans la Nativité publiée par Jubinal [5] et qu'il faut, selon M. Roy, faire remonter au XIVe siècle [6] ? Ce flageolet est familier au mystère.

---

[1] MALE, p. 379.
[2] MALE, *G. d. B. A.*, pp. 220-221.
[3] Cf. La planche gravée par Vosterman, 1620.
[4] MALE, *G. d. B. A.*, pp. 286-288.
[5] *Mystères inédits du XVe siècle*. Paris, 1837, t. I sqq.
[6] *Vide supra*. Introduction du livre III de notre travail.

« Il me paraît évident, ajoute M. Mâle, que le toit léger, porté par quatre poteaux qui, dès le XIVe siècle, abrite la Sainte Famille est un décor de théâtre [1]. »

Si le thème byzantin des sages-femmes, attestant la virginité de Marie, a été repris après une cinquantaine d'années (vers 1380), il faut l'attribuer aux Nativités qui, comme celle qu'a publiée Jubinal, ont remis en honneur ces personnages empruntés par les drames à la *Légende dorée* [2] et que le drame liturgique, par exemple, l' « Office des Pasteurs » à Rouen [3] n'a pas ignorés non plus. Il faudrait attribuer à une semblable origine les humbles occupations auxquelles, dans l'iconographie, on montre Joseph s'attardant : allumer un petit feu, faire chauffer les langes et bouillir le lait de l'enfant [4].

M. Mâle ajoute : « Je tiens pour certain que les mystères ont mis sous les yeux des artistes des scènes de la vie de Jésus-Christ auxquelles ils n'avaient jamais pensé et leur ont donné l'idée de les représenter. » Il en serait ainsi de la femme adultère, de la Samaritaine et des soldats renversés à l'arrestation de Jésus, parce que, en un mot, la vie publique du Christ est étrangère à la peinture avant le XVe siècle [5].

C'est ainsi que les « Adieux de Jésus à sa mère », qui constituent une des plus belles scènes des mystères, n'ont apparu dans l'art qu'à leur grande période de floraison, c'est-à-dire vers 1450; c'est, en effet, aux environs de cette date qu'un Vitrail de Verneuil exploite ce motif [6].

Au mont des Oliviers, Jésus prie; près de lui sont endormis Jean, Jacques et Pierre. Celui-ci serre une épée; voyez, par exemple, la gravure de Dürer. Or dans la Passion d'Arras, l'achat de l'épée, par Pierre, chez un fourbisseur, est l'objet

---

[1] Male, *G. d. B. A.*, 1904, p. 380.
[2] *Ibid.*, pp. 283-284.
[3] Gasté, *Drames liturgiques de la cathédrale de Rouen*, p. 27.
[4] Male, *G. d. B. A.*, pp. 285-286.
[5] *Ibid.*, pp. 288-289.
[6] *Ibid.*, p. 223.

d'une scène très développée. Malchus renversé a une lanterne près de lui, et dans la Passion de J. Michel, il va en demander une ; de plus, le jardin des Oliviers est représenté par un verger rustique clos d'une palissade ; on y pénètre par un portail à auvent. Or les miniatures du manuscrit de la Passion de Valenciennes ont aussi tous ces détails, ce qui semblerait prouver qu'il y a là un décor traditionnel [1]. Tous les personnages épisodiques des Passions, l'homme qui prépare les verges, les charpentiers qui préparent la croix, et qu'on voit chez Dürer aussi bien que sur le vitrail de Saint-Vincent à Rouen, se retrouvent dans les mystères [2]. C'est de là que vient aussi la foule pittoresque qui, au XVe siècle, entoure la crucifixion ; au XIIIe siècle, Jésus sur la croix, Synagogue d'un côté, sainte Église de l'autre, la Vierge, saint Jean, le porte-lance, le porte-éponge en constituent les seuls personnages. Mais la fin du XIVe siècle et le XVe s'éloignent de ce symbolisme ; les Juifs, les Romains se pressent autour, les larrons se tordent de douleur ; lorsqu'on donne à Jésus un coup de lance, la Vierge s'évanouit, les bourreaux jouent la tunique aux dés. Cette dramatisation de l'art vient, à toute évidence, des mystères parlés ou mimés[3]. C'est à eux aussi qu'il faut attribuer le fait qu'au XVe siècle seulement on songe à peindre les bourreaux clouant Jésus à la croix. Jusque-là, « conformément à la tradition du XIIIe siècle, l'art ne retenait de la vie de Jésus-Christ que les faits qui étaient des dogmes. On ne montrait pas le Christ dépouillé de sa tunique ou cloué à la croix : on montrait Jésus mourant sur la croix pour le salut des hommes. Mais le jour où l'on joue la Passion sur un théâtre, il fallut représenter les faits dans leur continuité. C'est ainsi que les artistes eurent sous les yeux un tableau auquel ils n'avaient guère songé, et qu'ils n'avaient même jamais représenté : la

---

[1] *Ibid.*, p. 381.
[2] *Ibid.*, pp. 292-293.
[3] *Ibid.*, p. 295.

mise en croix. Celle-ci apparaît pour la première fois dans les « Grandes Heures » du duc de Berry (vers 1400) [1], et en même temps paraît la « Vierge de Pitié »; or c'est à ce moment précisément que dans les premières Passions dramatisées Notre-Dame reçoit sur ses genoux le cadavre de Jésus [2].

Dans la Résurrection, les chevaliers étaient jadis, dans l'iconographie, paisiblement endormis. Au XVe siècle, ils sont jetés à terre en des gestes de terreur [3]. Jésus apparaîtra, à cette même époque, à Marie-Madeleine, portant une bêche; avant cela, il portait la croix à l'oriflamme. Ce sont les Passions qui ont familiarisé le public avec cette figure du Jardinier divin [4]. Pour ce qui est de l'Ascension, les comparaisons ne sont pas moins fécondes. Le chœur de Saint-Taurin d'Évreux est décoré d'un vitrail du XVIe siècle représentant l'Ascension sous un aspect insolite [5] : Jésus s'élève de dessus la terre et en même temps que lui montent les saints de l'ancienne Loi. Qu'on se rappelle la rubrique de la Résurrection de Jean Michel, où l'on voit les anciens prophètes sous la forme de mannequins de parchemin entraînés vers les cieux par Jésus, et l'on percevra la certitude d'une influence du mystère sur l'œuvre d'art.

Il est probable qu'il en va de même pour la mort de la Vierge [6] et que le cierge qu'elle tient dans la main (jusque dans la gravure d'Albert Dürer), l'encensoir sur lequel on souffle, détails quasi universels dans la peinture, dérivent de la même source. C'est la somptuosité déployée dans les costumes des acteurs qui a engagé les primitifs à surcharger d'or et de bijoux les prophètes, les anges et Dieu. Comment s'explique-

---

[1] *Ibid.*, p. 224.
[2] *Ibid.*, pp. 226-226.
[3] *Ibid.*, p. 296.
[4] *Ibid.*, pp. 384-385. Nous avons vu cependant que Jésus jardinier n'était pas inconnu au drame liturgique.
[5] *Ibid.*, p. 228.
[6] *Ibid.*, pp. 387-388.



PLANCHE V.

La descente de Jésus aux Enfers. Miniature du manuscrit français 409.
(Bibliothèque nationale.)

rait-on autrement que soudainement, vers 1380, les anges aient remplacé leur longue robe blanche du XIII[e] siècle par des chapes éclatantes fermées d'agrafes d'orfèvreries, et aient posé des cercles d'or sur leurs cheveux? Pourquoi Dieu est-il devenu un pape coiffé de la tiare et suivi d'une ample cour, au lieu d'être comme jadis tête nue, en tunique simple et bénissant de la droite [1]? Pourquoi Jésus, à l'imitation de ce qui se passait dans les mystères, a-t-il une robe violette pendant sa vie, rouge après sa mort? C'est là certainement un usage des mystères. Voyant arriver Jésus les anges du mystère de la Résurrection s'écrient :

> Qui est celuy dont la vesture
> Est tainte de rouge tainture? [2]

Ce qui est plus évident encore, c'est que les plus grands artistes ont emprunté aux Mystères le décor simultané, témoin la Passion de Memling à la Pinacothèque de Turin [3], témoin la miniature de Fouquet pour le livre d'heures d'Ét. Chevalier, à Chantilly, et qui montre en même temps deux actions successives : dans le fond, l'Annonce de l'ange aux bergers, et à l'avant-plan, l'Adoration des mêmes bergers; témoin la Passion de Francfort, incontestablement inspirée du mystère [4], témoin encore la « Conversion de saint Paul », de Lucas de Leyde [5], dans le lointain à gauche, le cheval de saint Paul abattu par un rayon de lune, et sur la droite, saint Paul aveuglé marche à côté de son cheval...; témoin le « Martyre

---

[1] *Ibid.*, pp. 296 et 298-299.

[2] *Mystère de la Résurrection* attribué à Jean Michel. (Bibliothèque Nationale, Inc. H. 4353.)

[3] Male, *G. d. B. A.*, p. 390.

[4] Cf. Froning, *Das Drama des Mittelalters. Zweiter Teil : Passionsspiele* (vol. XIV de la Deutsche national Litteratur de Kürschner, pp. 338-339). On y retrouvera la reproduction de cette Passion.

[5] Bartsch, *Le Peintre graveur*, p. 107.

de saint Denis » qui est au Louvre et qui figura à l'Exposition des primitifs français de 1904 : la geôle où saint Denis reçoit la communion de Jésus, figure à côté de sa marche au supplice et de sa décollation, tandis que règne au centre une grande crucifixion surmontée de Dieu le Père; témoin, enfin, des centaines d'œuvres semblables. L'action y est simultanée comme dans les Mystères et un même tableau représente sur un même plan, à des places parfois rapprochées, trois moments différents de la même scène.

Les conclusions de M. Mâle se trouvent nettement condensées par lui dans les phrases suivantes : « On peut dire de toutes les scènes nouvelles qui entrent alors dans l'art plastique qu'elles ont été jouées avant d'être peintes [1]. Mais il ne suffit pas de reconnaître que les Mystères ont proposé à l'art des arguments nouveaux, ils ont fait bien plus : ils ont transformé l'art lui-même, en ont renouvelé l'esprit. Grâce aux Mystères, l'art du XV[e] siècle s'est attaché à la réalité plutôt qu'au symbole. C'en est fait désormais de l'art profond du XIII[e] siècle où toute forme était le vêtement d'un dogme; nous voici maintenant en face de l'histoire : Jésus vit et souffre devant nous. Les scènes de la vie de Jésus-Christ cessèrent d'être pour eux des hiéroglyphes symboliques où tout est fixé depuis des siècles et qui ne parlent plus qu'à l'esprit. Ils virent les acteurs du drame sacré se mouvoir devant eux dans un décor familier. Ils comprirent qu'ils avaient vécu. Ce qu'ils avaient entrevu jusque-là par l'imagination, ils le virent de leurs yeux. Pour la première fois, ils eurent des modèles et ils essayèrent de les copier [2]. »

Quoi qu'il en soit, il n'est guère douteux que la thèse brillamment exposée par M. Mâle, ne soulève d'ardentes polémiques. On lui objectera que parfois, faute de documents littéraires, il doit admettre, comme existant à des dates anté-

---

[1] MALE, *G. d. B. A.*, p. 216.
[2] *Ibid.*, p. 391.

rieures, certaines scènes ou certains traits qu'on ne trouve que dans des mystères postérieurs à l'œuvre d'art analysée [1]; on lui reprochera de conclure de l'existence d'un trait dans l'art, à sa préexistence dans le théâtre [2]. Peut-être lui demandera-t-on aussi d'étendre son enquête à l'influence du drame liturgique dont il a été question dans la première partie de ce travail, et de rechercher si l'art des siècles antérieurs aux XIVe et XVe siècles ne leur a pas emprunté quelque chose. Mais n'oublions jamais que ces questions ne sont pas susceptibles de démonstrations rigoureuses comme lorsqu'il s'agit d'établir les sources d'un auteur. L'œuvre d'un artiste est faite de tant d'impressions subtiles, de tant d'inspirations qui se sont mêlées en lui, que l'on ne sait plus d'où elles lui sont venues.

Et cependant c'est une sorte de démonstration rigoureuse qu'a entreprise, avec patience, un savant érudit allemand, M. W. Meyer (de Spire) [3]. M. Meyer, que ses « Fragmenta Burana » [4] préparaient excellemment à ce genre de recherches, s'est mis à étudier d'abord les données théologiques du thème de la Résurrection, et n'a pas tardé à découvrir que selon les Évangiles (Matthieu, 28, 1-6) et tous les théologiens, le Christ était déjà ressuscité quand l'ange est descendu et a reculé la pierre pour montrer aux Maries et à tous, la vérité et

---

[1] Comme aux pp. 289-290, quand M. Mâle établit une relation entre la façon dont Thierry Bouts dispose les personnages de la Cène (église Saint-Pierre, à Louvain) et la mise en scène prévue vingt ans plus tard par J. Michel.

[2] Par exemple, pp. 220-221. « On ne peut douter que cette sorte de clayonnage qui ferme tant bien que mal la crèche, n'ait été un des décors ordinaires de la Nativité. *La preuve, c'est qu'au XVe siècle et dès la fin du XIVe siècle, les miniaturistes ne l'oublient guère* », et à propos de la vieille Hédroit : « Avant Jean Michel, d'autres avaient dû la mettre en scène. *Nous en trouverons la preuve dans les œuvres d'art*, pp. 290-292. »

[3] Dans *Nachrichten von der K. Ges. der Wissenschaft zu Göttingen*. Philologisch-historische Klasse, 1903. Heft 2, pp. 236-294.

[4] *Festschrift der G. G. d. Wissenschaft*, 1901, in-4o, pl.

pour leur dire : *Surrexit enim sicut dixit.* Le Christ était ressuscité à travers la pierre dûment scellée, bien avant que celle-ci fût écartée par l'ange; c'est ce que précise fort bien Béda [1]; telle est la conception correcte et métaphysique de la Résurrection qu'a répandue la théologie et que l'art chrétien s'est appliqué à interpréter jusque vers l'an mille : un temple aux portes entr'ouvertes dans le fond et les trois Maries s'approchant, tel est le type que l'on rencontre ordinairement.

Vers le XIe siècle et plus encore vers la fin du XIIe, un nouveau type s'affirme : la pierre du tombeau est écartée, le Christ, une jambe en avant, franchit la paroi du sépulcre, il lève une main et de l'autre tient une croix à oriflamme. Or, c'est là une interprétation naturelle, sensible et antimétaphysique, extra-textuelle, si l'on peut dire, de la Résurrection; d'où serait-elle venue, si ce n'est du drame liturgique ; l'absence d'une machinerie développée qui aurait permis à Jésus de sortir miraculeusement d'un sépulcre dûment scellé amenait tout naturellement l'ange à écarter la pierre pour laisser sortir Jésus, et c'est un geste d'acteur, un geste humain que celui de poser un pied sur la paroi ou en dehors de la paroi du tombeau pour en sortir; ce mouvement-là, le plus caractéristique à coup sûr, a frappé l'artiste inconnu qui l'a peint pour la première fois, et cette réalisation a fait fortune.

Il faut croire que les théologiens s'irritèrent de cette audace, car, par un compromis étrange, on vit des peintres allemands, dès le deuxième tiers du XVe siècle, dessiner Jésus avec une jambe en dehors et l'autre jambe prise jusqu'à la cuisse dans le couvercle scellé, ce qui, pour être plus orthodoxe, n'en était pas artistiquement meilleur; plus tard, on fit, à l'imitation des Italiens, le Christ planant ou debout sur le tombeau fermé, et c'est ce type qui l'emporta.

Si décisifs que soient les faits énumérés jusqu'ici, nous pensons en avoir trouvé de plus concluants encore : le fron-

---

[1] Angelus accedens revolvit lapidem, non ut egressuro domino.



Planche VI.

L'adoration des bergers.

Frontispice des Sarum Horae d'après Pollard.

tispice des *Sarum Horæ* (pl. VI, 1502), que M. Pollard a eu le mérite de signaler et de reproduire en tête de la quatrième édition de ses excellents *English Miracle plays* [1], nous présente une Adoration des Bergers. A côté de chaque berger et de chaque bergère agenouillés devant la mère et l'enfant est inscrit un nom. Une des bergères s'appelle Mahauls et vient offrir un agneau. Or, dans la Nativité de Chantilly, le troisième pasteur dit [2] :

> Aweucqz v[ost]re companig[n]e Mahon [3]
> Qui enporterat une angneaus.

Même nom à peu près et même don dans la planche et dans le manuscrit, la coïncidence est vraiment merveilleuse. Mais il y a plus : une autre bergère du frontispice porte, d'après l'inscription, le nom d'Alison et elle offre des fruits; or, l'« Eylison » du manuscrit 617 [4] dit :

> Vechy des nois et p(r)umes
> en n[ost]re panthier.

De plus, comme Eylison invite le troisième pasteur à prendre un flageolet, il lui répond :

> Et de par Dieu j'en aie un.

Le graveur ne l'a pas oublié non plus dans les mains du beau Roger qui voisine dans la planche des *Sarum Horæ* avec Gobin le Gay, deux noms qui, bien certainement, viennent des mystères. Il en est de même des noms des deux autres bergers Aloris et Ysanbert, qui sont communs au bois des Heures et au Mystère de Gréban. (Cf. pl. VI.)

---

[1] Oxford, Clarendon Press, 1904, in-8°, pl.
[2] Manuscrit 617, fol. 2 v°.
[3] Ailleurs, par exemple fol. 3 v°, Mahayl et Mahay.
[4] Ibidem.

On est donc forcé de conclure que l'artiste s'est inspiré du théâtre pour illustrer un livre religieux qui n'avait aucun rapport avec le drame, et la démonstration est de celles qu'on ne réfute point, puisque en inscrivant à côté de ses bergers des noms empruntés aux mystères qu'il avait dû voir, l'artiste semble l'avoir approuvée par avance.

Fort d'une démonstration aussi décisive, nous pouvons, dans beaucoup d'autres cas, conclure à une influence du mystère. L'estampe [1] où l'on voit l'ânesse de Balaam s'arrêter devant l'ange qui la menace du glaive correspond exactement à la rubrique de la procession de Rouen.

Ne faut-il pas voir aussi une réminiscence des mystères dans cette image de la Divinité qui, du haut d'une loge ou d'un étage à baldaquin, surveille la scène retracée; par exemple dans cette « Annonciation » qui se voit à l'église de la Madeleine à Aix et que la récente Exposition des primitifs français a rendue célèbre?

Ne pourrait-elle pas servir d'illustration au jeu d'Adam, cette gravure du *Spirituale Pomerium* [2], où l'on voit Dieu le Père, environné de nimbes, tenant dans la gauche un monde surmonté d'une croix? L'ange sort d'un porche d'église, le glaive maladroitement menaçant, Adam d'un geste effrayé s'abrite sous son bras.

Et n'est-il pas semblable comme situation au paradis du jeu d'Adam, celui qui occupe la panse de la lettrine reproduite par M. Maeterlinck [3]?

D'autre part, la « Vierge d'Einsiedeln » du maître E. S. 1466 ne s'inspire-t-elle pas des mystères avec son paradis au premier étage, garni d'un balcon abrité sous un dais peuplé d'anges

---

[1] Pl. XVIII, t. I du *Manuel de l'amateur d'estampes,* de DUTUIT. Paris, A. Lévy, 1884, in-4°, pl.

[2] Manuscrit 12070, de la Bibliothèque royale à Bruxelles, planche II.

[3] *Op. cit.*, fig. 73. *Bible de saint Omer,* fin du XIIIe ou commencement du XIVe siècle.

jouant de mille instruments et entourant Dieu le Père et Dieu le Fils avec, au milieu, le Saint-Esprit en forme de colombe?

Pourrait-on interpréter autrement que comme un accessoire de théâtre cet écran en vannerie qui auréole la tête de la madone du maître de Flémalle [1]? Rien n'était plus facile à l'artiste que d'employer pour ce nimbe de l'or, comme le faisaient depuis longtemps ses confrères; mais non, il a préféré cet écran en vannerie qu'il a pu voir déjà chez un de ses prédécesseurs [2], lequel l'aura vu employer par un acteur pour figurer la lumière divine s'épanouissant autour d'un front.

C'est aussi à des sources dramatiques que Lucas de Leyde a dû puiser sa mondanité de Madeleine : car le corpulent seigneur qui donne la main à la pécheresse et les groupes folâtres qui les entourent sont familiers au théâtre, notamment aux Passions allemandes et flamandes, et ne peuvent avoir été cherchés ailleurs.

S'il faut se garder d'invoquer les illustrations d'œuvres dramatiques, les deux cent trente-deux miniatures du « Térence des Ducs » [3] (XIVᵉ siècle) et de tous les Térences historiés qui en général reproduisent, non des scènes du théâtre antique, mais des scènes du théâtre médiéval; les vignettes des éditions gothiques de la Résurrection; les très beaux lavis qui illustrent la Passion d'Arras [4]; les fines miniatures des manuscrits des miracles de Notre-Dame [5], les grossières images qui remplissent

---

[1] Collection Georges Salting (Londres), jadis dans la collection Somzée, a figuré à l'Exposition des primitifs français, à Paris, 1904.

[2] Cf. H. HYMANS : *La peinture à l'Exposition des primitifs francais.* (L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS, 15 août 1904, p. 38.)

[3] Bibliothèque de l'Arsenal, nº 663. En partie reproduites avec un excellent commentaire par M. H. MARTIN. (BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DU THÉATRE. Paris, Schmidt, nº 1, janvier 1902, pp. 15 à 42.)

[4] Manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras, publié par Richard, Arras, 1893, préface. Plusieurs ont été reproduits dans le numéro de Noël de la *Revue théâtrale*, 1905.

[5] Manuscrit Cangé, Bibliothèque Nationale, fr. 819-820. Voyez dans le manuscrit 820, *Guibore sur le bûcher*.

le manuscrit de la Passion de Valenciennes (XVI[e] siècle. Cf. pl. IV)[1], il convient par contre de ne pas négliger une série d'autres documents.

On sait quel grand rôle jouent, dans la prédiction de la Nativité, les Sibylles. Leur introduction, qui a pour origine certains passages de Lactance, de saint Augustin, d'Isidore de Séville, de Bède le Vénérable, cités par Vincent de Beauvais, est aussi extraordinaire que celle de Virgile, comme prophète du Christ. On sait, en effet, que Virgile est pour le moyen âge plutôt un grand sorcier qu'un grand poète[2]. Cependant les Sibylles ont la gloire de représenter aussi l'antiquité toujours vénérée, bien avant la Renaissance, et d'apporter au Messie leur éclatant témoignage; mais elles eurent tant de vogue qu'elles se multiplièrent et qu'on finit par représenter dans la procession des prophètes, la Sibylle d'Érythrée[3], la Sibylle de Cumes, la Tiburtine, etc.; à Chaumont, elles avaient un théâtre particulier où étaient jouées leurs prophéties. En 1491, à l'entrée d'Anne de Bretagne à Tours, on monte un Mystère des Sibylles; or, ces Sibylles, nous les retrouverons avec des attributs identiques à ceux qu'on leur donne dans les drames, dans les peintures murales de la cathédrale d'Amiens; on les revoit dans le livre d'heures à l'usage de Rouen (Paris, Symon Vostre, 1508) et au nombre de neuf dans les stalles d'Ulm,

---

[1] Bibliothèque Nationale, fr. 12536.

[2] Cf. le beau livre de COMPARETTI, *Virgilio nel medio evo*, 2[e] édition. Florence, Seeber, 1896, t. I, ch. VII, p. 129. *Virgilio profeta di Cristo.*

[3] La plus connue de toutes; c'est elle qui figure dans le célèbre passage du *Dies irae :*

> Dies irae, dies illa
> Solvet seclum in favilla
> Teste David cum Sibylla.

C'est elle aussi sans doute que l'on retrouve à Auxerre et à Laon. Cf. MALE, *L'Art religieux au XIII[e] siècle en France.* Paris, Colin, 1902, in-4°. pl.

œuvre de Syrlin (seconde moitié du XVe siècle : sur les stalles des officiants, la Sibylle de Samos et la Sibylle d'Érythrée et sur les autres la « Sibylla Delphica, Sibylla libica, Sibylla tiburtina, Sibylla elespontica in agro Trojano, Sibylla Cumana quae Amalthea dicitur, Sibylla cimerra, Sibylla frigia »).

Il importe de remarquer que Michel-Ange lui-même, dans les merveilleuses fresques de la chapelle Sixtine, a placé des Sibylles à la tête des Gentils [1].

On voit, d'après Mone, dans de vieilles peintures, le diable entraînant les damnés, par une corde, vers la gueule d'enfer ; or, ce détail se retrouve dans le manuscrit de Saint-Gall de 1467 contenant le Mystère du jugement dernier [2]. De là aussi le proverbe allemand : « Le diable le tient par sa corde » ; la corde du diable se trouve encore chez Jubinal :

> Car Belgibuz tient jà la cordè
> Pour moy fort lier et estraindre [3] ;

et ce qui est plus curieux, c'est de trouver chez Callot, dans le « Triomphe de la Vierge » [4], le diable se servant de cordes pour entraîner les damnés.

Les toiles peintes de Reims sont remarquables par les décors d'arrière-plan qui s'y trouvent juxtaposés et qui sont surmontés d'un écriteau pour en indiquer le rôle. Ces toiles présentent aussi une série de types de bourreaux et de tyrans tels qu'en connaissent les mystères et tels qu'on en retrouve chez Dürer. Louis Paris ne doute pas que les toiles peintes

---

[1] Du Méril, p. 185, notes. On voit aussi les Sibylles dans notre planche VI, ce qui en augmente l'intérêt et en détermine avec plus de certitude encore l'inspiration.

[2] Pages 266-295, de Mone. Mone ne précise pas les œuvres auxquelles il fait allusion. Peut-être désigne-t-il la frise sculptée du chœur de Saint-Sébald, à Nuremberg. Elle est reproduite dans Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 97.

[3] Vol. II, p. 17.

[4] Méaume, *Recherche sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, 1860.

de Reims datent du XVe siècle et représentent, les unes la Passion, les autres « la Vengeance nostre Seigneur », « n'aient été inspirées par ces jeux (les mystères) et exécutées à la suite d'une de ces solennités pour en perpétuer le souvenir ». Avec un pareil point de départ, M. Paris a pu consacrer deux forts in-4° à expliquer ces œuvres à l'aide de fastidieuses paraphrases de la Passion de J. Michel, sans d'ailleurs établir avec assez de précision la relation entre ces œuvres littéraires et les tapisseries dont il s'occupe[1].

Les peintures de Saint-Martin de Connée ne peuvent, d'après le P. Pottier, s'expliquer pour la plupart que par le Mystère de sainte Barbe, qui fut joué à quelques lieues de là, à Laval, en 1473. Il n'y a, en général, pas grand'chose de décisif dans ses arguments[2]; pourtant le panneau L avec son ange dans le ciel, ses curieuses têtes coupées à l'arrière-plan et ses deux figures qui représentent les deux morts de l'armée chrétienne rendus à la vie par sainte Barbe, paraît bien inspiré du mystère du manuscrit de la Bibliothèque Nationale[3].

Quant aux « prophètes du Christ », avec lesquels l'étude du drame liturgique nous a déjà familiarisés et que la sculpture aime tant à représenter, ils ont précisément sur leurs phylactères, à Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers, et sur les façades des cathédrales de Ferrare et de Crémone, les propres paroles que leur fait réciter le sermon apocryphe de saint Augustin, d'où sont sortis tous les drames de l'Annonciation[4].

Les fameux bas-reliefs du chœur de Notre-Dame de Paris, œuvre de maître Le Bouteiller, tailleur d'images, se rattachent

---

[1] *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims*, t. I. Paris, 1843, 2 vol., in-4°, pll. et un vol. de pll. in-fol.

[2] *La Vie et Histoire de Madame sainte Barbe, le mystère joué à Laval en 1493, et les peintures de Saint-Martin de Connée.* Laval, Goupil, 1902, in-8°, pll. Voyez notamment pp. 59 et 62.

[3] Fr. 976 et copie moderne 24335 à 24339.

[4] Cf. Male, *L'art religieux au XIIIe siècle*, p. 195.

étroitement à la fête de Pâques et ne sont que le rappel de la semaine liturgique [1].

La scène de Jésus aux enfers, popularisée comme nous l'avons vu par le drame liturgique, se retrouve fréquemment dans l'art, par exemple sur un volet d'un des diptyques qui ornent les chapelles latérales de la jolie église de Léau (Brabant) ou dans les panneaux d'ivoire sculpté que possède le British Museum [2].

Enfin, il est intéressant de constater la présence sur les vitraux de la cathédrale de Bourges [3] et dans bien d'autres œuvres, de la gueule qui engloutit les damnés; mais il faut, si l'on allègue ces exemples, remarquer, en même temps, que la gueule y est présentée renversée et léchant de ses flammes une chaudière qu'elle soutient. Toutefois, la lettrine que nous avons trouvée dans un manuscrit du XIVe siècle (cf. planche V) et contenant une vie du Christ, nous paraît, à cet égard, bien plus caractéristique, car elle représente la gueule d'enfer faisant face à Jésus qui « print Adam par la main, si le livra à Saint-Michel et toz les sains avec, si mena en la gloire de paradis [4] ». Qu'on prenne la peine de comparer cette gueule d'enfer avec celle que reproduit la première miniature de Caillaux dans le manuscrit de la Passion de Valenciennes, et l'on remarque les mêmes dents bien alignées, les mêmes yeux ronds et terribles. Cette gueule d'enfer « asenestrée » se retrouve dans le « Parement de Narbonne » du Musée du Louvre [5]; dans la huitième figure de l' « Ars Moriendi », où elle engloutit les

---

[1] MALE, *ibid.*, pp. 217-218.

[2] *Catalogue of early Christian antiquities and objects from the christian East in the department of British and mediaeval antiquities and ethnography*, by O. M. Dalton. London, 1902, in-4o, pll.

[3] CAHIER et MARTIN, t. I, pl. IX.

[4] Cette vie du Christ est à la suite du Lancelot. Il s'agit de la miniature, fo 28 ro, du manuscrit français, p. 409.

[5] Cf. *G. d. B. A.* 1er janvier 1904, p. 13.

pécheurs[1]; dans la *Biblia pauperum* de la Bibliothèque royale de Belgique[2]; Dürer, dans l'« Apocalypse »[3] et dans la dernière pièce de la petite Passion sur bois, a connu aussi cette gueule d'enfer tout en l'interprétant selon sa fantaisie, en la faisant grimacer et en l'allongeant. La miniature du manuscrit français 409, au contraire, en fait une gueule mécanique beaucoup plus proche de celle des mystères. Ne faut-il pas voir aussi une influence des mystères dans ce portail d'enfer de Dürer, surmonté d'une sorte de lucarne d'où un diable hideux, à tête de sanglier, dirige sur le Christ un épieu de bois taillé en fer de lance? Derrière cet être horrible apparaît une tête de chien. Est-ce le Cerbère de nos mystères?

Les diables sortant de la gueule, peinte par Caillaux, sont identiques à ceux qui grimacent dans d'autres miniatures du manuscrit de la vie du Christ, allégué il n'y a qu'un instant[4]. Toutes les illustrations de cette sorte d'évangile populaire en langue vulgaire avec leurs trois rois naïfs, couronnés, chargés de cassolettes et montrant dans le ciel l'étoile révélatrice, avec leurs Maries naïvement étonnées en face de l'ange, aux ailes rouges, qui garde le tombeau, avec leurs chevaliers bardés de fer et grotesquement accroupis, nous semblent une vraie reproduction par l'image, des jeux que peuple, bourgeois et nobles admiraient sans cesse sur la place publique ou dans les églises.

Il y a aussi inspiration des mystères dans l'iconographie de

---

[1] Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, A. Lévy, 1884, in-4°, pl. V, L, 1re partie. Dans le même recueil, voyez aussi la gueule asenestrée. *Ibid.*, p. 126.

[2] Inc. 1986 (V. H. 190), pet. in-fol., pl. 28.

[3] Nuremberg, 1498. Bibliothèque royale, à Bruxelles. Cabinet des estampes, 82545, fol., pl. IV.

[4] Voyez la lettrine qui représente Satan, cornu et grimaçant, annonçant la venue de Jésus. « Infers » est un monstre à forme humaine, aux pattes fourchues, poilues, aux yeux injectés de sang, aux dents apparentes.

l'Ascension [1] et dans la représentation des âmes [2]. Cette influence que nous avons tâché de démontrer, elle existe en Italie aussi, où le savant historien d'art, M. Michel [3], la retrouve à Modène, dans les « Adorations » de terre cuite polychromée de Guido Mazzoni et ailleurs, dans des stalles de chœur et des retables d'autel.

Il semble bien que l'habitude d'écrire, comme Bruegel l'a fait dans sa fameuse planche « Elck » [4] et dans la « Tempérance », les noms des personnages sur leur manteau, dérive d'un usage constant dans les moralités, ainsi que l'atteste le texte révélé par M. Logeman [5] et les dessins de Bruegel où apparaissent les théâtres forains.

D'autre part, l'arc-en-ciel sur lequel Dieu est assis, dans le « Jugement dernier » de Jér. Bosch, doit-être rapproché d'une mise en scène identique dans les mystères, par exemple, dans celui de Lucerne [6].

Mais ce n'est pas tout d'avoir établi avec certitude le fait de l'influence du mystère sur l'art : il faut encore l'expliquer, et pour cela, constatons tout d'abord l'étonnante plasticité des rubriques; beaucoup d'entre elles sont de véritables petits tableaux, dont tous les traits se retrouvent dans les œuvres des primitifs. On comprend, en les lisant, que les metteurs en scène y ont trouvé matière à des tableaux vivants, dignes d'inspirer les maîtres. Transcrivons, par exemple, les unes à la suite des autres, les rubriques qui entrecoupent le texte de la Passion de Jean Michel (fin du XVe siècle) après la crucifixion.

« Monte Nicodème devant la croix et Joseph par derrière,

---

[1] *Vide infra.*

[2] *Vide infra.*

[3] LAVISSE et RAMBAUD, *Histoire générale*, t. IV, pp. 245 et 287.

[4] Reproduite par MM. VAN BASTELAER et H(ULIN) DE LOO, dans leur bel ouvrage sur Bruegel. Bruxelles, Van Oest, en cours de publication.

[5] *Vlaamse school*, Maart 1901, p. 73.

[6] ROY, *Jour du Jugement*, p. 173.

et porte Joseph les tenailles et marteau, et Nicodème le suaire... Joseph frappe sur le clou... Icy embrasse Nicodème ce corps de Jésus et Joseph va déclouer les pieds. Joseph aux pieds de Jésus se repose, frappe... Icy le descendent de la croix doucement et Saint-Jean lui pourra aider et la Madeleine... Notre-Dame s'assied à terre et *prend Jésus en son giron* et les Maries sont dedens le monument, l'y couchent, mectent la pierre à l'uys du monument[1]. » On n'imagine pas de descente de croix plus impressionnante ni plus belle. Tel détail, comme ce merveilleux geste de mère prenant son fils en son giron, nous fait penser aux fameux Rubens de la cathédrale d'Anvers.

La rubrique latine de la Passion de Lucerne, dans une scène identique, est aussi remarquable, quoique plus brève : « Que des serviteurs, y est-il dit, appliquent à la croix les échelles, étendent le linceul et que Nicodème monte par derrière la croix et qu'arrivé au sommet il regarde le corps du crucifié et secoue la tête en disant d'une voix pleine de larmes... [2] »

La Passion du manuscrit de Donaueschingen précise encore certains détails dans une curieuse rubrique allemande : « Et, alors, la tête du Sauveur penche à droite et le voile du temple tombe et les morts ressuscitent... et derrière le Crucifié apparaissent le soleil et la lune qui sont préparés pour cela. » Qu'on se reporte au « Spirituale Pomerium » ou à tant d'autres œuvres où l'on voit le soleil et la lune naïvement opposés sur un même plan et semblables à des écrans de papier[3].

Il faut se souvenir aussi, d'autre part, de tous les documents qui établissent la constante participation des peintres du moyen âge, et non des moindres, à l'organisation des mystères

---

[1] *Passion* de JEAN MICHEL. Paris, Vérard, 1490, in-fol. goth.

[2] Apud MONE, t. II, p. 137.

[3] *Spirituale Pomerium*. Bibliothèque royale de Belgique, manuscrit 12070, fol. 1.

et à l'exécution des décors. A Lyon, on nous signale, du XIVe au XVIe siècle, cinq cents peintres qui ont exécuté des décors sur la voie publique pour les mystères parlés et mimés. A l'entrée du cardinal Amboise à Lyon, c'est Jehan Yvonet, peintre, qui dirige les mystères [1]. Un de ses concitoyens, Jean Hortart, fait des « portraicts » ou décors [2]. A Romans, le peintre Thévenot reçoit cent florins, c'est-à-dire environ 1,273 francs en valeur actuelle, pour exécuter la décoration du mystère des Trois Doms [3]. Et depuis Jean. artiste de Château-Goutier, le premier peintre que nous trouvions employé à cet office (1379), les meilleurs artistes s'y adonnèrent. En 1461, la ville de Tours charge Jean Fouquet, le chef de l'école française, d'établir les devis des échafaudages pour les mystères et farces organisés à l'occasion de l'entrée de Louis XI; le peintre se met à l'œuvre, mais la nouvelle transmise à la ville que « le roi n'y prend nul plaisir » vient arrêter ses travaux. A Lyon, en 1489, Perréal, dit Jean de Paris, fut plus heureux: il est vrai qu'il s'agissait d'amuser le jeune Charles VII, d'humeur moins revêche que son père. « Aidé du peintre Jehan Prévost et de l'architecte Clément Trie, il fit dresser des échafauds dans différents carrefours, régla la marche, dessina les costumes des personnages et des diables ou fous qui devaient exécuter des intermèdes sur le parcours du cortège et peignit les maquettes des décors des mystères. »

Jean Poyet fait de même à l'intention d'Anne de Bretagne, pour qui il avait enluminé un livre d'heures. Coppin Delf, auteur des fresques de l'église Saint-Martin de Tours, Michel Colombe, le sculpteur du tombeau de François II, à Nantes, sont occupés aussi à la mise en scène des mystères [4].

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, à Meulebeke, le

---

[1] Voy. *Journal des Savants*, février 1901, note de M. Picot.

[2] RONDOT, *Réunion des sociétés des Beaux-arts des départements*, p. 431, cité par MALE, *G. d. B. A.*, 1904, p. 215.

[3] Pages XLVI-L.

[4] Voy. BAPST, pp. 60-63.

célèbre peintre flamand Carl Van Mander s'était conquis, par ses somptueuses mises en scène de mystères, plus de réputation encore que par ses tableaux. Pour représenter le déluge, il fit tendre en travers du théâtre une grande toile où étaient peints des hommes qui se noient, et elle représentait si énergiquement la destruction des impies, nous dit naïvement Jacques De Jonghe, que nombre de spectateurs fondirent en larmes[1].

En Angleterre, sous Henri VII, Holbein peignit lui-même, sans doute, les décorations de certains mystères mimés, entremets ou mascarades, peut-être celui qui représentait le siège de Thérouanne[2]. En Tyrol, au début du XVIe siècle, le peintre Vigil Raber va de ville en ville copier et monter des mystères[3]. En cela, les maîtres dont nous avons parlé furent suivis par leurs émules des siècles ultérieurs, François Boucher, Joseph Vernet, Isabey, qui n'ont pas craint de déployer, pour des œuvres destinées à une rapide destruction, leur admirable talent. Mais le fait, maintenant établi, des relations entre les peintres et les mystères ne résout pas encore la question des relations entre leurs œuvres et les mystères.

Comment l'artiste aurait-il pu échapper à l'obsession des types que les représentations dramatiques avaient mis à la mode? Comment aurait-il pu échapper à l'ordre tacite que lui donnait le public de reproduire et de perpétuer des visions que le drame avait rendues impérieuses et familières? Comment ces drames ne se seraient-ils pas imposés à l'imagination de l'imagier, puisqu'il vivait dans leur atmosphère et qu'il y assistait, mêlé à la foule? Les paroles de Mâle[4] à propos des prophètes du Christ peuvent s'appliquer à bien d'autres œuvres : « Ils admiraient comme les autres, dit le savant histo-

---

[1] VAN DER STRAETEN, *op. cit.*, pp. 39-40, t. I.

[2] BROTANECK, *Die Englischen Maskenspiele.* (WIENER BEITRÄGE ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE. Wien, 1902, in-8°, p. 101.)

[3] WACKERNELL, *Altdeutsche Passionsspiele aus Tyrol.* Graz, 1897, in-8°, pp. VIII-X.

[4] Pages 202-203.

rien, et il leur était probablement bien difficile de se figurer les prophètes autrement qu'ils les avaient vus ce jour-là (lors de la procession des prophètes du Christ). On peut encore croire que les belles statues de Reims ou d'Amiens reproduisent quelque chose du costume et de l'aspect des acteurs sacrés... Je ne doute pas que les costumes magnifiques des prophètes d'Auch ou d'Albi, manteaux merveilleux semés de larges fleurs, turbans orientaux, chapeaux fastueux d'où pendent des poires de diamant et des chaînes de perles, ne soient un souvenir de quelque représentation de mystère. »

Mais pénétrons un peu à la suite de Mâle (nous ne saurions trouver un guide plus agréable ni plus sûr) dans l'atelier de ces « tailleurs d'images »; voyons un peu quels hommes c'étaient, quelle était leur manière de travailler, et ils nous livreront peut-être le secret de leurs inspirations. Gardez-vous de croire d'abord que vous allez vous trouver en présence des libres esprits dont parle Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, de ces penseurs qui profitaient de la liberté de l'architecture comme nos écrivains usent de la liberté de la presse : « Cette liberté va très loin. Quelquefois un portail, une façade, une église tout entière présentent un sens symbolique absolument étranger au culte ou même hostile à l'Église ». En vérité, cette prétendue indépendance n'existait que dans les motifs de pure décoration. Tout le reste, choix des sujets, mise en page, symbole, appartient aux clercs qui conduisent leur ciseau ou leur burin. Pourrait-il en être autrement, puisque ces consciencieux artistes ne sont que de pauvres ouvriers qui travaillent du soleil levant au soleil couchant « jusqu'à l'heure qu'ils pussent avoir soupe » et à qui on retranche de leur salaire pour un jour de chômage forcé? Ces braves gens avaient beaucoup de talent mais peu de lettres; ils ne savaient pas le latin; le plus instruit d'entre eux écrivait « Illud bresbiterium (presbyterium) invenerunt Vlardus de Hunecourt... » Et l'on voudrait qu'ils eussent tiré de patientes recherches d'érudition l'ornementation de la prophétique cathédrale d'Amiens, de la symboliste cathédrale de Laon, de l'historique cathédrale de

Reims; et l'on voudrait qu'ils eussent improvisé ces vitraux théologiques de Bourges ou de Chartres et qu'ils eussent traduit, sur les verrières du Mans, un passage du *Lectionnaire !*

En réalité, ils suivaient scrupuleusement le livret, oral ou écrit, dicté par les clercs. Quand il s'agit de décorer de tapisseries l'église de la Madeleine, à Troyes en 1425, « Frère Didier, Jacobin, ayant extrait et donné par écrit l'histoire de Sainte-Madeleine, Jacquet, le peintre, en fit un petit patron sur papier. Puis Poinsète, la couturière et sa chambrière assemblèrent de grands draps de lit pour servir à exécuter les patrons qui furent peints par Jacques le peintre et Symon l'enlumineur ». Le frère Jacobin revint à plusieurs reprises au cours du travail pour s'assurer que le peintre restait fidèle à son livret, il donnait des conseils en « buvant le vin » avec les artistes [1]. N'oublions pas que ceci se passait en plein XV[e] siècle et que la docilité des artistes, aux siècles antérieurs, devait être plus grande encore. Or ces clercs, chapelains, évêques ou docteurs qui dictaient la besogne aux artisans étaient aussi ceux qui faisaient, organisaient, montaient les mystères, soit dans le chœur, soit dans la nef, soit sur les places publiques. Leurs renseignements ils les puisaient ou directement dans la Bible, ou plus souvent dans les Histoires Scolastiques, les Bestiaires, les Lectionnaires, les Sommes de toutes espèces; ils les cherchaient dans les œuvres apocryphes de Bède et de Saint-Augustin, dans Isidore de Séville, Pierre Comestor, Honoré d'Autun, Vincent de Beauvais, ou dans les Méditations de saint Bonaventure. C'est là qu'il faut chercher l'origine du fameux Débat des quatre Vertus, ainsi que l'a justement montré M. Mâle [2].

Il y a toujours un point commun entre l'art et la mise en

---

[1] D'après GUIGNART: *Mémoires fournis aux peintres pour une tapisserie de Saint-Urbain de Troyes*, cités par MALE, p. 437.

[2] Comme l'a affirmé LEVERDIER dans les notes du *Mystère de l'Incarnation*. Voyez aussi MALE, *G. d. B. A.*, 1901, pp. 216-218.

scène, c'est qu'ils ont, en dernière analyse, un auteur commun, dont le but unique est d'illustrer la foi aux yeux des fidèles ignorants. Puisqu'on avait trouvé ce merveilleux moyen d'édification de faire vivre sur une scène les vérités que chantaient les offices, comment n'eût-on pas songé à perpétuer aussi ces mêmes vérités par la pierre, le bois et le verre?

Comment n'eût-on pas songé à figer sur les murailles les mystères, qui n'avaient qu'un temps, afin que leur image suivît sans cesse les fidèles pour élever leur âme vers Dieu?

Et Villon même en était touché, puisqu'il fait dire à sa mère :

> Femme je suis, povrette et ancienne
> Ne riens ne scay; oncques lettre ne leuz
> Au moustier voy, dont suis paroissienne,
> Paradis painct où sont harpes et luz
> Et unc enfer où damnés sont boulluz.
> L'unc me fait paour, l'autre joye et liesse
> La joye avoir fais moi, haulte déèsse
> A qui pécheurs doivent tous recourir
> Comblez de foy, sans faincte ne paresse
> En ceste foy je vueil vivre et mourir.

Ajoutez que le peintre ou le sculpteur interprétait encore à l'aide de ce qu'il avait vu à Pâques ou à Noël, les indications parfois un peu abstraites que lui donnaient ses maîtres. On imagine facilement un dialogue entre le chanoine et l'artisan : « Vous souvenez-vous, dit le prêtre, d'avoir vu, à Noël dernier, à la procession des prophètes du Christ, Moïse les tables en main, des cornes au front et la barbe longue; vous rappelez-vous Aaron qui portait une mitre et Habacuc, et Balaam, et Daniel qui était tout jeune, puis la Sibylle en vêtements de femme et couronnée de lierre? »; et l'artiste de répondre : « Oui, maître, je me souviens et je ferai selon votre volonté pour que tous aient bien mine de venir témoigner de la naissance de Notre-Seigneur, qui nous prenne avec lui en sa gloire. Et pour montrer comment notre divin Sauveur est venu délivrer les Pères des mains de l'horrible Sathan, je

tracerai une large gueule vomissant des flammes, comme celle que j'ai dû faire pour le grand et beau mystère que vous aviez composé pour être joué sur la Grand'place, et où il y avait tant de monde, venu de partout ».

Et c'est pourquoi, comme dans le mystère, le peintre a montré l' « Adoration des bergers », en inscrivant parfois à côté de ses personnages les noms avec lesquels les mystères l'avaient familiarisé; c'est pourquoi il a fait caracoler la chevauchée somptueuse des rois, et a groupé autour de la crucifixion la foule bariolée des Juifs; c'est pourquoi il a fait faire à Jésus ressuscitant, et cela au mépris de la théologie, le geste de l'acteur franchissant les parois du sépulcre; c'est pourquoi aussi, comme dans le mystère, l'artiste donne une corde au diable pour tirer les damnés; c'est pourquoi sur les volets des retables les scènes et les lieux se coudoient, comme les décors du mystère, afin que le peuple voie d'un seul coup d'œil toute une vie; c'est pourquoi il jette sur ses panneaux des corps feints tels que ceux qu'il avait vus, qu'il avait faits peut-être, pour les organisateurs des mystères. C'est pourquoi Jean Fouquet lui-même, devant, dans un livre d'Heures, représenter les mystères de sainte Apolline, ne trouve rien de mieux que de rappeler au lecteur, en le reproduisant sans y rien retoucher, un mystère célébrant la mort de cette sainte. Les plus grands maîtres n'échappent pas à cette inspiration. Le soleil et la lune qui éclairent les crucifixions des premiers peintres sont les astres de cuivre fixés aux rideaux des mystères; leurs ribauds, leurs tyrans, chers surtout à Dürer, sont les Heurtault, les Dentart, les Hapart, les Trenchart des mystères. Les sibylles de Michel-Ange sont, à son insu, les descendantes légitimes de celles de Laon et de Rouen.

Est-ce faire injure aux grands artistes du passé que de révéler ainsi leur peu d'initiative? Non pas. La grandeur de l'artiste est aussi dans l'interprétation, dans la mise en page, dans l'exécution et non uniquement dans l'originalité de la conception. Les plus géniaux n'ont fait souvent que mettre en œuvre les données fournies par d'autres. Il y a dans la littéra-

ture et dans l'art des manœuvres qui préparent le mortier qu'écrasera et modèlera la truelle des maîtres. Les clercs ont été les manœuvres, les artistes ont été les maçons. Ils n'ont pas à rougir d'avouer qu'ils ont pu trouver une inspiration sur un échafaud primitif, où s'agitaient des acteurs maladroits et où se dressaient des décors rudimentaires qu'eux-mêmes souvent avaient faits. L'artiste prend son bien où il le trouve et nous n'avons pas, nous, à lui en demander compte. Qu'importe qu'un Mairet ait ouvert la voie à un Corneille? Qu'importe Cyrano si Molière a fait mieux, qu'importe Kyd si Shakspere est plus grand? Rubens est-il moins beau pour avoir étudié les Italiens et avoir puisé chez eux bien des inspirations?

Que si l'on entrevoit une humiliation dans cette sujétion de l'artiste, on trouvera une ample compensation dans l'action que, par la suite, l'art exercera sur le théâtre et sur la mise en scène : à Paris, un mystère mimé s'attache à reproduire les sculptures du chœur de Notre-Dame [1]; les rhétoriciens de Gand essaient d'imiter la célèbre « Adoration » de Van Eyck [2], des maîtres comme le grand Isabey font des maquettes de décors; et ce sont de véritables artistes que ceux qui font

---

[1] Cf. ENLART, *Architecture civile et militaire*, Paris, Picard, 1904, in-8°, pl., p. 381 : « Déjà en 1420 on avait représenté en pareille circonstance, rue de la Calende, sur un échafaud de 100 pas de long « ung moult piteux mistère de la Passion Nostre-Seigneur au vif selon que elle est figurée autour du cueur de Nostre-Dame de Paris ». Les sculptures de Jean Ravy et de Jean le Bouteiller avaient donc servi de modèle aux acteurs de ces tableaux vivants et le théâtre dut ainsi plus d'une fois s'inspirer de l'iconographie des églises qui avait d'ailleurs atteint avant lui son plein développement. » Nous avons vu que M. Mâle n'avait pas souscrit à cette dernière affirmation. Heureusement M. Enlart ajoute : « Réciproquement, des artistes ont pu s'inspirer du théâtre ».

[2] WEBER, p. 143, HUET, *Revue critique,* 1904, p. 266, et la description du chroniqueur. (WORP, *Gesch. van het drama en van het tooneel in Nederland,* Eerste Deel. Groningen, Wolters, in-8°, pp. 42-43.)

surgir des fictions de la toile les gigantesques constructions du Walhalla.

Il nous faut conclure en quelques mots : une hypothèse directrice nouvelle est désormais acquise, croyons-nous, à l'histoire de l'art. Elle pourra servir souvent à dater ou à identifier des œuvres d'art, à en expliquer d'autres; en un mot, elle servira à résoudre une foule de problèmes restés jusqu'ici sans solution et à susciter bien des recherches nouvelles et fécondes.

La musique.

Nous avons vu que les drames liturgiques n'étant en quelque sorte que des accroissements des offices, étaient pour la grande partie exécutés en plain-chant.

La musique dans le drame liturgique a été l'objet d'études intéressantes et très fouillées de Coussemaker et de Fétis qu'on trouvera résumées par M. Tiersot dans son *Histoire de la chanson populaire en France*[1]. Mais celui-ci se trompe quand il affirme que, dans les mystères, le rôle de la musique est très effacé, souvent nul [2]. Nous consacrerons quelques pages à réfuter cette assertion, car le livre de M. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* [3], ne renferme guère que des renseignements littéraires et non ceux qu'on penserait ou qu'on voudrait y trouver.

Nous ne saurions trop le répéter, il n'y a pas entre le drame liturgique, le drame semi-liturgique et les mystères, de ligne de démarcation bien tracée. A chaque instant dans la pièce aux scènes parfois si profanes, jaillissent du haut et lointain paradis, parmi les parterres de fleurs parfumées et parmi les tentures de rouge et d'or, les voix enfantines et claires, har-

---

[1] *Op. cit.*, chap. IV.
[2] *Ibid.*, p. 489.
[3] Déjà cité.

monieuses et nuancées, « des âmes qui sont musiciennes » et qui « chantent une chançon mélodieusement : ***Regina celi lætare alleluya*** [1] ». Dans le « Miracle du Paroissian exconménié pardonné à la requête d'un bon fou », on dit un motet [2].

Les bergers eux-mêmes entonnent un ***requiescat in pace*** [3] et les anges exécutent le *Stabat mater dolorosa* [4].

Ne devait-on pas se croire alors transporté dans l'église sonore par la baguette magique des religieuses mélodies ?

L'ouverture musicale, qui précède presque tous les drames religieux, en font les véritables précurseurs de l'opéra [5].

Ces rondeaux, ces chants royaux, ces ballades, ces virelais, nous paraissent insipides et nous rendent extrêmement pénible la lecture des mystères; mais si, comme les contemporains, nous pouvions entendre la musique qui les soulignait [6], nous nous laisserions charmer par la mélodie.

Pouvons-nous supporter la lecture d'un livret de Scribe ? Les stances sur lesquelles Papageno fait pleuvoir des notes cristallines sont insipides à la lecture, et ce qui est vrai pour *La Flûte enchantée* est vrai pour la plupart des libretti de Mozart, de Glück et de Rossini.

M. Tiersot dit encore : « Les instruments qui accompagnaient les représentations et jouaient même parfois un rôle dans les pièces, sonnaient des chansons comme on disait au XVI[e] siècle ».

La plupart des indications scéniques, il est vrai, ne nous apprennent rien là-dessus : « les instruments jouent, » disent

---

[1] *Résurrection*, attribué à JEAN MICHEL, fol. 118.

[2] *Miracles de Notre-Dame*, édités par G. PARIS et UL. ROBERT. (SOCIÉTÉ DES ANCIENS TEXTES FRANÇAIS, t. III, p. 58.)

[3] Dans le *Mystère de l'Incarnation*, voyez LEVERDIER, *op. cit.*, pp. 154 sqq.

[4] Manuscrit de la *Résurrection* attribué à JEAN MICHEL. Bibliothèque Nationale, 972, fol. 26 v°.

[5] MONE, *Altdeutsche Schauspiele*, 1841, p. 23, notes.

[6] Ainsi que le remarque déjà P. PARIS, *op. cit.*, p. 10.

simplement les livrets. Cette indétermination existe peut-être dans les « moralités » et « farces » dont M. Tiersot s'est surtout préoccupé; mais à l'aide de quelques renseignements que nous cueillons çà et là dans les mystères, nous démontrerons qu'il n'en est pas ainsi dans les grands drames religieux des XVe et XVIe siècles.

La bruyante trompette [1], la claironnante buccine [2] précèdent les cortèges, introduisent les grands discours, annoncent le jugement. L'aigre cornemuse y nasille, tandis que les harpes, luths, rebecs [3] font vibrer mélodieusement leurs cordes et qu'un « doux tonnerre de quelque gros tuyau d'orgue [4] accompagne la marche de Jésus qui va prêcher au temple ».

Tambourins et fifres étaient plutôt destinés à égayer le peuple et à l'appeler aux « monstres » où se faisait le « cry » ou proclamation du mystère qui allait se jouer sur la place publique. Les archives notariales, dépouillées par M. Coyecque [5], viennent de nous révéler un contrat passé entre les musiciens et des organisateurs de mystères :

« Engagement par Nicolas de Louvière, rue Mouffetard, Jean La Volle, joueur de tambourins de Suisse et Étienne Boullard, joueur de fifre vis-à-vis des dessus dicts de jouer desdicts instruments de tambourins et fifre pour les dessus dictz audit jeu et mystaire St-Christofle [6], et aussi par chascun jour de feste et demanche qu'ilz jouront ledict mystaire et vie parmy les rues et carrefours de Paris et le jour de la monstre desdicts jeus et aussi de batre par l'un d'euls des sonnettes si

---

[1] *Viel Testament*, t. I, p. 333 et dans presque tous les mystères. Cf. *Denn zehand blausent zi uf die vier horn mit grimme* (il s'agit de la trompette du jugement dernier). Mone, t. I, p. 279.

[2] *Viel Testament*, t. III, p. 343.

[3] Thiboust, *op. cit.*, p. 52.

[4] *Passion*, de Jean Michel.

[5] *Op. cit.*; nous remercions M. Coyecque d'avoir bien voulu nous permettre de dépouiller les bonnes feuilles de son intéressant ouvrage.

[6] Voyez plus haut.

mestier (besoin) est, et ce songneusement bien et deuement comme il appartiendra selon le jeu, et tant à l'entrée qu'à l'issue dudict jeu et jusques à ce qu'il soit finy moiennant... 10 solz 6 deniers tournois pour chascune journée d'eulz tous ensemble qu'ilz joueront et pour ce faire seront tenus lesdicts de Louvière et ses autres consors de eulx trouver à l'heure de dix heures du matin pour le plus tard; aussi lesdicts Veau et ses consors les seront tenus nourrir lors et les paier au soir de la journée qu'ilz auront jouée; et seront tenuz eulx trouver à la dicte monstre de samedi prochain en huict jours pour faire la dicte monstre et le dimanche ensuivant et les autres jours dudict jeu aussi eulx y trouver sans faulte. »

A travers ce verbiage de notaire on voit que ces deux chefs d'orchestre recevaient pour un service assez dur la modique somme de fr. 11.15 environ, dont ils devaient distraire le salaire de leurs accolytes, et notamment celui du joueur de sonnette. Il est vrai qu'il faut, dans l'évaluation de ce salaire, tenir compte du fait que la nourriture leur était fournie par les entrepreneurs du jeu. On voit ainsi que les musiciens devront jouer une ouverture et clore la représentation par un petit morceau. Les rémunérations n'étaient pas toujours aussi modestes; les quatre trompettes que les habitants de Romans avaient fait venir de Valréas ne leur coûtèrent pas moins de six cent trente-six francs soixante-quinze centimes, et les quatre joueurs de tambourin, qui étaient de la ville, quatre cent cinquante-huit francs quarante-six centimes, ce qui est considérable pour l'époque.

Les musiciens sont placés tantôt dans le paradis, tantôt sur une élévation quelconque; ils sont même souvent masqués derrière les coulisses, tandis que « les anges tiennent les instrumens et font manière de jouer ». Nos théâtres modernes ont recueilli cette coutume, et l'on en abuse depuis le comte Almaviva jusqu'à Beckmesser. On sait que dans la comédie romaine le même usage existait [1].

---

[1] MARQUARDT, p. 322.

Tout le mystère de l'Incarnation de Rouen est rempli de délicieux couplets que disent et chantent les anges; il y a surtout à retenir une leçon de chant d'un vieux berger à un plus jeune, qui est bien un peu pédante, mais qui est égayée par les niaiseries du maladroit élève [1].

Les instruments accompagnaient souvent, dans les Mystères, des mouvements de danse. Dans le Mystère de saint Louis, aux fêtes du mariage de Louis et de Marguerite, les jeunes seigneurs et demoiselles dansent l'Orléanaise [2] ou autre dit laconiquement la rubrique. A un banquet que donne Hérode, sa fille se lève, salue le roi, son père, et commence à danser en sonnant le tambourin « une entrée de morisque [3] ». Cependant le rôle principal des instruments, en dehors de l'ouverture, c'est d'annoncer qu'un personnage important va faire son entrée ou va pendre la parole; il en était de même sur la scène Schaksperienne, la trompette précède l'arrivée de chaque acteur [4]. Au moyen âge cela s'appelle un « Silete » (faite silence) qui réveille brusquement l'attention endormie ou lassée des spectateurs. Ce rôle est confié souvent à l'orgue. La pause est l'équivalent du silete; elle est remplie par les instruments mais a surtout pour but de reposer un instant l'attention, de permettre à un personnage de reprendre haleine ou de se diriger d'une mansion à l'autre. Les deux termes, combinés avec ceux qui désignent les instruments ou les instrumentistes, abouissent à ces expressions si fréquentes des rubriques « Silete de tous les instruments du jeu »... « lors on sonne dessus le temple timbres et trompettes... de tous les instrumans du jeu soit joué beau silete [5] ». « Silete ou pausa cum orga-

---

[1] *Mystères de l'Incarnation* (1474), cf. LEVERDIER, t. II.
[2] *Mystère de saint Louis,* publié par FR. MICHEL, déjà cité, p. 40.
[3] *Passion,* de JEAN MICHEL.
[4] MAX KOCH, *Shakespeare,* p. 261.
[5] *Mystère de l'Annonciation de la Conception et de la Nativité de la Vierge,* manuscrit 657 de Chantilly.

nis [1] », mention qui montre que c'était très souvent à l'orgue que ce rôle incombait ; parfois il est confié aux voix : à l'entrée de Jésus à Jérusalem « y aura enfans chantant mélodieusement jusques à ce que bonne silence soit faicte en lieu de prologue [2] ». Le public se réjouissait sans doute de voir cette fois-là l'interminable prologue, le plus souvent encombré de dissertations théologiques, remplacé par un chant qui charmait agréablement son oreille. Les voix des anges entonnent des chœurs célestes. Leur chanson est souvent à trois parties : « ténor, contraténor (basse) et concordans (baryton) ». Les instruments exécutent la mélodie tout entière, les anges chantent alors à trois parties le premier couplet; puis les joueurs, cachés comme nous l'avons vu, répètent le thème et les anges font manière de jouer, puis disent le second couplet, suivi de la même reprise du thème par les instruments; le troisième couplet est à son tour suivi de la mélodie exécutée de nouveau dans son entier par l'orchestre. Tout cela indique déjà une grande entente des voix, des instruments et de leurs combinaisons [3].

Il arrive que l'on cache les chanteurs dans les coulisses [4], comme on le fait dans tant d'opéras modernes. Cervantès se plaint même, dans un prologue, de ce qu'on cachait anciennement, derrière la vieille couverture qui servait de décor de fond, des musiciens qui chantaient sans guitare, quelque ancienne romance, et trouve très heureux que Navarro ait mis la musique en avant [5].

---

[1] Cf. Manuscrit de la *Résurrection* attribué à Jean Michel, fol. III v°.

[2] *Passion,* de Jean Michel, troisième journée.

[3] L'auteur du *Mystère de l'Incarnation à Rouen* (1474) auquel nous faisons de nouveau allusion ici, parait d'ailleurs grand clerc en matière musicale, à en juger par les notes savantes dont il émaille son texte et où il cite le *de arte musica* de Johannes de Muris, ouvrage alors classique sur la matière.

[4] Cf. *Passion de Saint-Gall,* apud Mone, t. I, p. 77.

[5] Cité par Morice, p. 289.

Un des plus jolis exemples de musique de scène dans les coulisses est celui que nous avons trouvé dans la Passion de Jean Michel[1]. C'est au moment du baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste après la descente du Saint-Esprit sur la tête du Christ, Dieu le père prononce des paroles latines suivies de leur traduction française. « Et est à noter que la loquence de Dieu le père se doit pronuncer entendiblement et bien atraict en trois voix cest assavoir ung hault dessus, une haulte contre et une basse contre bien accordées et en ceste armonie se doit dire toute la clause qui s'ensuit... » On ne saurait imaginer illustration plus ingénieuse du dogme de la Trinité.

La chanson populaire qui a toujours été en connexion intime avec le drame depuis ses origines, n'a pas cessé d'y figurer, à la grande joie du populaire qui peut-être la reprenait en chœur.

En voici deux empruntées au mystère de la Résurrection[2] et que M. Tiersot n'a pas mentionnées.

Le messager des princes pharisiens, en allant mander auprès d'eux Joseph d'Arimathie, boit et chante tour à tour :

Verdure le boys, verdure
Je revenoye de ture
Verdure le boys
Trouvay une vieille dure
Verdure le boys verdure
Qui avait une grande hure
Verdure le boys verdure
Plaine de toute laidure
Verdure le boys verdure.

[1] Dans la superbe édition de 1491 de chez Vérard sur velin avec enluminures. Bibliothèque Nationale, Y. K., p. 350.

[2] Attribué à Jean Michel, fol. 86 r°.

puis à un autre voyage :

Margot cest (s'est) enamourée
D'un gracieux valeton
Bien resiouy s'en dit-on
Martin a trouvé bourée.

Margot.

La feste en est honourée
Car ce sont gens de fasson
Il convient que en façon (lisez : fassions)
Chapellet de gyrouflée.

Margot.

Laissons robes demourée
Et de vert et nous veston
De vermeil pour chapperon
Et soyons de leur livrée.

Margot [1].

Au refrain, à la grâce du vers, à la fraîcheur naïve de l'inspiration on reconnaît aussitôt des chansons du XVe siècle, dont les mélodies gardent pour nous encore un indicible charme [2].

---

[1] Ces chansons manquent au recueil des chansons françaises du XVe siècle, publiées par G. PARIS et GEVAERT. (SOCIÉTÉ DES ANCIENS TEXTES FRANÇAIS, 1875.)

[2] M. MÉDARD VERKEST, *Vertoonstelling van Vlaamsche Primitieven en oude Meesters,* pense que les naïves chansons flamandes et surtout les Noëls ont inspiré les vieux peintres de Flandre (voyez à sujet l'intéressant article de M. CAMILLE HUYSMANS dans le supplément littéraire du *Petit Bleu* de Bruxelles (17 mai 1903). Les Noëls populaires étant intimement liés aux réjouissances et à l'office dramatique de Noël, la thèse de M. Verkest semble venir encore à l'appui de celle que nous avons soutenue au commencement de ce chapitre. Beaucoup de ces Noëls ont même gardé nettement le caractère dramatique, tels ces Noëls wallons qu'a publiés M. DOUTREPONT, *Revue des patois gallo-romans,* 1893, in-8°, extrait.

CHAPITRE IV

La machinerie.

C'est à tort que Mone[1] méconnaît l'importance de la machinerie et affirme que le texte est tout. Il semble croire qu'elle est absolument inconnue au moyen âge. Cette opinion lui vient sans doute de ce qu'en Allemagne la machinerie ne prit pas, dans les mystères, l'énorme développement que connurent les drames français. Qu'on en juge par le naïf étonnement du vieil historien de Valenciennes[2] :

« Aux festes de la Pentecoste de l'an 1547, les principaux bourgeois de la ville représentèrent sur le théâtre en la maison du duc d'Arschot, la vie, mort et passion de Nostre Seigneur en vingt-cinq journées, en chacune desquelles on vit paraître des choses estranges et pleines d'admiration. Les secrets du Paradis et de l'Enfer estoient tout à fait prodigieux, et capables d'estre pris par la populace pour enchantemens. Car l'on voyait la Vérité, les Anges et divers personnages descendre de bien haut, tantost visiblement, autrefois comme invisibles, puis paroistre tout à coup ; de l'Enfer, Lucifer s'élevoit, sans qu'on vit comment, porté sur un dragon. La verge de Moyse, de sèche et stérile, jettoit à coup des fleurs et des fruictz ; les âmes de Hérodes et de Judas estoient emportées en l'air par les Diables ; les Diables chassés des corps, les hydropiques et autres malades guéris, le tout d'une façon admirable. Ici Jésus Christ estoit élevé du diable qui rampait le long d'une muraille de quarante pieds de haut ; là, il se rendoit invisible ; ailleurs, il se transfiguroit sur la montagne de Thabor. On y vit l'eau changée en vin, si mystérieusement qu'on ne le

---

[1] Page 2.

[2] H. d'Outreman, *Histoire de la ville et comté de Valenciennes*. Douai, 1639, p. 396, cité par P. de J., pp. 155-156 au t. II.

pouvoit croire; et plus de cent personnes voulurent gouster de ce vin; les cinc pains et les deux poissons y furent semblablement multipliés et distribués à plus de mille personnes; nonobstant quoy il y en eut plus de douze corbeilles de reste. Le figuier maudit par Nostre-Seigneur parut séchée et les feuilles flétries en un instant.

« L'éclypse, le terre tremble, le brisement des pierres et les autres miracles advenus à la mort de Nostre-Sauveur furent représentés avec de nouveaux miracles. »

Voilà les choses vues du dehors, côté public; nous, nous irons derrière les coulisses : comme les enfants, nous ouvrirons la poupée pour voir ce qu'il y a dedans et il s'ensuit toujours un peu de désillusion. Laissons-nous guider dans notre promenade au verso du théâtre par un des savants inventeurs « facteurs ou conducteurs de secretz », comme on disait, ceux-ci sont le plus souvent nombreux [1] et nous n'aurons guère que l'embarras du choix.

Quelques-uns jouissent d'une véritable réputation, comme ce maistre Germain Jacquet que les organisateurs au mystère de saint Martin à Seurre, en 1496, envoyèrent quérir à Autun pour « faire les ydolles, secretz et autres choses ». A ces conducteurs de secretz on remettait généralement un livre des feintes ou machines nécessaires à la pièce. L'un de ces livrets nous a été conservé et a été publié par M. Girardot [2].

A Romans, Jean Rosier, horloger, employé comme machiniste pour les feintes du mystère des Trois Doms (ce choix était fort heureux), reçut pour son salaire environ quatre cent vingt francs, ce qui montre l'importance qu'on attachait à cette fonction. C'est qu'en effet ces « feintes » étaient la grande

---

[1] Manuscrit français 12536. *Passion de Valenciennes :* contrat entre les acteurs à la fin du manuscrit. Voyez *P. d. J.,* t. II, pp. 145 sqq.

[2] *Mystère des Actes des Apôtres,* représenté à Bourges en avril 1536, publié d'après le manuscrit original par le baron DE GIRARDOT. Paris, Didron, 1854, in-4°.

attraction des mystères et le public les recherchait, les admirait et les goûtait, comme il le fait maintenant à un opéra ou à une féerie. Aussi les contrats d'organisation stipulent-ils que l'entrepreneur devra livrer les « ydolles feintes, décolations (nous verrons ce qu'il faut entendre par là)..., martires et toutes fainctes, contenues audit jeu... en luy baillant le répertoire ou mémoyre pour ce faire ». Le « fainctier », tel était, en effet, le nom du fabricant de feintes et machines, devait recevoir plus de huit cents francs pour prix de sa besogne [1].

Faisons-nous confier maintenant ces beaux « secretz » dont il est si souvent question à propos des mystères et pénétrons derrière les rideaux.

Les rideaux, avons-nous dit, pas le rideau. Émile Morice [2] croyait qu'il n'existait que des courtines destinées à fermer un lit où se passait un accouchement ou d'autres choses plus délicates à dire, mais que le mystère ne dissimulait qu'à moitié. M. Paulin Paris est plus près de la vérité en soutenant que la plupart des mansions se fermaient. Nous savons qu'il en était ainsi dans les mystères anglais; tandis que le Christ entre dans la maison pour son dernier repas avec ses disciples, la maison du conseil, en face doit soudain s'ouvrir « montrant les évêques, prêtres et juifs assis à leur place comme délibérant » [3].

En ce qui concerne les pièces françaises, notre information est plus complète encore. Sans cesse nous trouvons des indications comme celle-ci : « Paradis s'ouvre, se reclout (se

---

[1] *Mystère de la vengeance et de la destruction de Jérusalem,* à Plessys-Picquet (près Paris) en 1541; cette représentation n'est pas signalée dans *P. d. J.* Voyez *Table des représentations,* t. II, p. 175. Contrat publié par M. Coyecque, t. II, n° 1780.

[2] Page 77.

[3] POLLARD, *English Miracleplays, moralities and interludes.* Oxford, Clarendon Press, in-8°, 1898, p. XXVII.

referme) [1]. » C'est probablement pour un semblable usage que le chapitre, à Rouen, prête pour le mystère de sainte Catherine, des rideaux verts, à condition qu'on les lui restitue intacts sous tous dommages et intérêts [2]. Ailleurs, comme cela se passait dans les moralités anglaises du moyen âge [3], on « tyre la cortine », c'est-à-dire le rideau, sur les seigneurs qui se retirent en leur échaufaud aussi longtemps qu'ils ne prennent plus part à l'action; le rideau sépare aussi de la scène sainte Anne et Joachim qui vont dîner [4].

L'inépuisable mystère de la Résurrection [5] va nous fournir un renfort de détails : « La dicte tour du limbe doit estre garnie tout à l'environ *par dehors de rideaux de toile noire* qui couvreront par dehors lesdictz retz et filetz (où sont enfermées les âmes) et empescheront que l'on ne voie jusqu'à l'entrée de la dicte âme de Jésus et lors à sa venue seront *iceulz rideaux subtilement tirez à costé* tellement que les assistens pourront veoir dedens la tour. » Ainsi donc *tirés à côté* ni plus ni moins que sur les scènes les plus modernes. Il n'est pas douteux, bien qu'il faille toujours être prudent dans ces sortes de rapprochements, que notre rideau ne dérive de là, car par l'intermédiaire des confrères de la Passion, établis à l'hôtel de Bourgogne, les traditions de la mise en scène se continuèrent comme nous l'avons vu déjà. Faut-il voir le premier exemple de rideau couvrant toute la scène dans cette rubrique du mystère de saint Louis [6] (XVe siècle)? « On tire les courtines du lit et entour les eschauffas (échafauds) pour diner et cy fine le pre-

---

[1] Par exemple, dans le *Mystère des trois Doms*, pp. 133-134.

[2] *Archives de la Seine-Inférieure*, G. 2135, cité par Leverdier, t. I, p. xlviii.

[3] Le roi est caché par un rideau quand il ne parle pas dans *The pride of life* (première moitié du XVe siècle), apud Brandl, *op. cit.*, p. xix.

[4] Manuscrit 657 de Chantilly.

[5] Attribué à Jean Michel.

[6] Publié par Fr. Michel et déjà cité, p. 74.

mier demy jour. » Le terme « entour » semble bien indiquer que toutes les mansions sont rendues invisibles par un seul rideau qui les enveloppe toutes, car s'il en était autrement on se serait servi des expressions ordinaires « soient tirées les cortines des eschauffas » ou quelque autre expression analogue. La France aurait donc précédé en cela l'Angleterre où, en 1576, le rideau était encore chose si extraordinaire, que l'un des premiers théâtres permanents qui s'en servît fut baptisé « The Curtain ».

Feintes d'ames, d'animaux, de plantes.

Tout le monde a vu sans doute ces naïves peintures des temps anciens où l'âme, sous la forme d'un petit enfant aux ailes blanches, s'échappe de la bouche d'un personnage expirant. Ici encore l'art emprunta peut-être aux mystères. Parfois c'est une image peinte qui pend de la bouche du larron crucifié[1], parfois un oiseau qui s'échappe comme dans « Het spel van sint Trudo », dont le manuscrit est à la Bibliothèque de l'Université de Liége. L'âme de Judas étant perverse, ne peut passer par cette bouche qui a baisé Jésus; aussi trouve-t-elle un autre chemin, car le traître, s'étant pendu, « crève par le ventre et les tripes saillent dehors » [2], livrant passage à l'âme mauvaise. L'Allemagne est aussi réaliste. Un diable sort du corps de Judas sous la forme d'un oiseau noir qu'il tient dans la bouche par les pattes et laisse soudain s'envoler. Judas doit avoir des tripes d'animal qui tombent quand le diable lui ouvre la robe [3]. Mais ce n'est qu'aménités au prix de ce que nous verrons bientôt.

« Qui ne peult, dit gravement l'auteur du mystère de l'Incarnation et de la Nativité [4], trouver des cors de l'asne et du

---

[1] *Passion de Francfort,* cité par Mone, pp. 161-163.
[2] *Passion,* de Jean Michel.
[3] *Passion de Donaueschingen*, Mone, *loc. cit.*
[4] Rouen, 1474. Voyez Leverdier, deuxième journée, p. 375.

bœuf fains[1] soit laissé ce qui s'ensuit... Mais qui en pourra avoir, ils se doivent agenouiller devant l'enfant et alener (souffler) contre luy pour l'eschaufer. »

Soyez persuadés qu'on n'en manquait jamais, le public, gâté déjà par quelque ingénieux innovateur, aurait certainement protesté. Les animaux feints, les animaux mécaniques ne faisaient jamais défaut; il y en a de toutes espèces, depuis le lion jusqu'au chien; c'est une vraie ménagerie. Un ours, puis un chien qui veulent emporter le mouton que garde David, tombent successivement sous sa houlette vengeresse[2]; un sanglier est traqué par des chasseurs[3]; un léopard s'arrête devant saint André, le flaire, puis va étrangler le fils du prévost Urinus[4]; des lions s'agenouillent devant saint Denis[5]; un grand dromadaire, fort bien fait, qui « mouvoit la teste, ouvroit la bouche et tiroit la langue » figurait à la monstre de Bourges[6]; le fameux cheval de Troie recèle dans son ventre les soldats grecs[7]; un dragon sort d'une idole et renverse cinq personnes[8]. De dessous terre viennent des diables « en forme de chiens et de loups[9] ». Mais devant l'invincible puissance des saints, les dragons et serpents les plus horribles « gettans feu par la gueulle, nez, yeux et oreilles » se couchent dans une muette adoration[10]. A la création « on fait montrer et

---

[1] C'est au IV[e] siècle, dans le pseudo-évangile de saint Mathieu, chapitre XIV, qu'apparaissent ces légendaires animaux qui ont joui d'une telle fortune. Cf. KEHRER, *Die heiligen Dreikönige*, 1904, p. 99.

[2] *Viel Testament*, t. IV, p. 112.

[3] *Actes des Apôtres*, livre IV, fol. 67 v° sqq.

[4] *Ibid.*, livre IV, fol. 68 r°.

[5] GIRARDOT, *op. cit.*

[6] Voyez THIBOUST, *Relation*, etc., p. 39.

[7] *Histoire de la destruction de Troie*, par MILLET, exemplaire de la collection Dutuit au Petit Palais à Paris, édition gothique, 1498. Miniature, fol. D 11.

[8] *Actes des Apôtres*, livre III, fol. 21 r°.

[9] *Ibid.*, livre III, fol. 23 r°.

[10] *Ibid.*, livre II, fol. 9 r°.

saulter des poissons ». Noé peuple son arche de tous les animaux imaginables [1]. Mais arrêtons-nous, car les mystères eux-mêmes sont une véritable arche de Noé dont le dénombrement serait aussi fastidieux qu'inutile.

Ces nouveaux miracles, comme les appelait l'historien de Valenciennes, s'exerçaient aussi dans le règne végétal ; lors de la création des plantes par Dieu, on voyait sortir de terre « petis arbres, ruisseaux et les plus belles fleurs selon la saison qui sera possible [2]. Ou, encore, aussitôt que Noé a planté la vigne et l'a taillée, du raisin noir y apparaît, du vrai raisin, puisqu'il en prend une grappe ou deux et en recueille le jus dans quelque récipient, dont il boit la moitié.

Exécutions et tortures.

On ne conçoit pas de mystère, qui ne présente au moins une exécution ou une scène de torture : les plus goûtés étaient certainement ceux qui en renfermaient le plus. C'est le cas notamment pour les Actes des Apôtres, dont la vogue était si grande, qu'ils n'eurent pas moins de trois éditions en quatre ans [3]. C'est aussi dans ce domaine que dut s'exercer l'art des machinistes, afin de plaire à un public peu raffiné et dont les goûts barbares se plaisaient à ce genre de spectacles.

Leur principe est de ne jamais cacher une exécution dans les coulisses, mais de présenter le fait dans toute son horreur, dans toute sa crudité, les bourreaux dussent-ils même se livrer sur une femme à des actes ignobles [4]. Principe évidemment dicté par les mœurs du public et le goût du temps pour les choses atroces et sanglantes. Qu'on relise à ce sujet les belles

---

[1] *Viel Testament,* t. I, p. 290.
[2] *Ibid.,* t. I, p. 25.
[3] Années 1538, 1540 et 1541.
[4] Voyez dans la miniature de Fouquet, représentant le martyre de sainte Apoline, le bourreau qui rattache ses braies (planche III).

pages de Taine dans son *Voyage aux Pyrénées*. Il en va de la sorte aux XVIe siècle, comme au XIVe et au XVe siècle.

Toute différente est la théorie des classiques : ni meurtre ni exécution sur la scène; Horace poursuit Camille et la tue... dans les coulisses; Athalie sort avant de tomber sous le fer des lévites. M. Sardou lui-même, moins scrupuleux dans le choix des moyens de provoquer l'émotion, cache cependant derrière les coulisses la scène de la torture de la Tosca: mais le sinistre craquement des os, secoue les assistants d'une impression presque physique; les auteurs du moyen âge, ne demandaient pas autre chose et les « conducteurs de secrets » appliquent leur ingéniosité à reproduire l'horreur avec le plus de réalisme possible. Leur moyen habituel est de remplacer au moment de l'exécution, l'acteur par sa « feinte », c'est-à-dire, son image feinte [1] ou un simple mannequin destiné à le représenter et sur lequel le grimaçant bourreau, qui est l'âme damnée du mystère, se livre à toutes les cruautés que purent inventer ces âges de tortionnaires, renchérissant encore sur les vrais tourments qu'avaient subi les martyrs. On pense bien que ces substitutions exigeaient une grande habileté technique, pour ne pas trop désillusionner le spectateur, chez qui une fiction découverte aurait empêché l'émotion cherchée.

Un second système fort en usage, était de rendre inoffensifs les instruments de torture, en se servant, par exemple, de bâtons et de fouets peints [2], ou bien encore en faisant mine de pendre réellement Judas à un arbre et Jéus sur la croix, mais bien des fois cela faillit coûter la vie à l'acteur [3].

Pour donner une idée des secrets employés dans les tortures, et en comprendre le mécanisme, il nous suffira de parcourir

---

[1] Celle-ci était sculptée en pierre, puis copiée ensuite en carton. Le peintre la coloriait après. Cf. Bapst, p. 52.

[2] *Actes des Apôtres*, t. IV, fol. 86 r°.

[3] Comme à Metz en 1437. Actuellement encore à la célèbre *Passion* d'Oberammergau, l'acteur est soigneusement osculté avant de subir cette effroyable torture de la suspension à la Croix, par les poignets.

le manuscrit du mystère du Roi Avenir, où les rubriques sont explicites à souhait [1]. Le Roi Avenir exerce de cruelles persécutions contre les moines de Grammont, dont l'apostolat répand, avec vigueur et succès, le christianisme dans ses États.

Un boulanger est l'instrument de ses vengeances, comme cela se voit encore dans les autres mystères : le four est allumé et pour bien prouver aux badauds que le feu brûle réellement, « le fournier aura bouté son pain tout cru et le retirera tout cuit; le four sera creux dedans et y en mettra-t-on de cuit dessous ». Les moines y sont bientôt enfournés à leur tour. « Le fournier boute le feu dedans et clot le four et ils descendent par dedans le four... » évidemment au moyen d'une trappe [2]. A un autre moment de la pièce, un duc grec ordonne qu'on tranche la tête de Gadifer sur un bloc. « Et sera le bloc creux dessous et quand on le sailera (on vient, en effet, de l'écorcher et de le saler), on le mettra en bas et boutera sa tête dedans le bloc et là parlera et on aura une autre charnière à qui on coupera la tête » (charnière est le terme technique qui sert à désigner le mannequin destiné aux exécutions), puis l'auteur ajoute : « Celui dedans le bloc parle et dit... [3]. »

Nos décapités parlants ont donc aussi des ancêtres. Les écorchures étaient sans doute des emplâtres sanglants comme les plaies qui rongent les cuisses du pauvre [4]. Ailleurs encore, toujours dans le même mystère, un des tortionnaires se munit d'un torchon de paille et brûle le visage d'un moine ou plutôt les étoupes dont sa barbe est garnie; après quoi il ordonne au moine de se baisser, et pendant ce temps, le revêt d'une charnière habillée comme lui, le frappe de son couteau et lui coupe

---

[1] Bibliothèque Nationale, manuscrit français 24334. Le Mystère est du XVe siècle et est l'œuvre de Jean le Prieur. (Voyez plus loin : l'auteur).

[2] *Loc. laudato,* t. I, p. 218.

[3] *Ibid.,* t. II, p. 20.

[4] *Ibid.,* t. II, p. 104.

la gorge [1]. Parfois il est nécessaire de tirer un rideau pour masquer la substitution [2].

Le comble de l'horreur n'est cependant atteint que par le « Mystère de la Vengeance et destruction de Jérusalem » [3]. On y représente Néron dans toute sa cruauté, voulant savoir comment il était né et faisant venir pour cet œuvre abominable, un médecin, qui n'est autre que le diable. Gorgarant déguisé en fervent d'Hypocrate, le tailleur qui est une manière de chirurgien, et les tyrans Grapart et Trenchart : « Nota qu'ilz la (Agrippine) lyent icy sur ung banc, le ventre dessus (et fault avoir une fainte pour l'ouvrir). » Elle se bat les mamelles, se tire les bras en les destordant. La mère « ainsy qu'on lui fend le ventre », supplie en vain son fils. L'impitoyable s'écrie :

Mais il faut maintenant quérir
Le lieu ou les femmes recoipvent
La semence dont ilz conçoivent
Les enfans.

LE TAILLEUR :

Sire le voilà...
C'est la matrice.

On ne saurait aller plus loin dans l'odieux. On comprend que le régisseur ait pu congédier son public, en récapitulant sans exagération ce qu'ils avaient vu représenter :

Vous avez veu vierges dépuceller
Et femmes mariées violer.

Si c'était cela qu'ils cherchaient, il faut convenir qu'on leur avait fait bonne mesure.

---

[1] *Ibid.*, t. III, pp. 135-136.
[2] *Ibid.*, t. IV, p. 64.
[3] Paris. V. Jehan Trepperel et Jehan Jehannot, pet. in-4°, gothique, à deux colonnes, 1510 (Bibliothèque de Chantilly), fol. 49 v° à 50.

On conçoit que pour de telles scènes, le sang était le complément indispensable des opérations des bourreaux. Aussi jaillissait-il abondamment de la tête de saint Jean-Baptiste décapité [1], et l'on pourrait étendre à tous les mystères cette rubrique, qui figure quelque part dans le « Mystère du Vieil Testament » : « Il faut du sang [2] ».

VOLERIES.

Mais reposons nos yeux par les spectacles plus attrayants d'anges et de colombes transportés dans les airs, par l'habileté des premiers mécaniciens. « Volerie » est un terme générique, que nous étendrons à tous les appareils qui servaient à enlever dans les airs des personnages ou les animaux.

Les plus usités étaient les contrepoids, qui servaient, par exemple, dans la « Tentation de Jésus par Satan », à élever rapidement les deux acteurs, jusqu'au haut du pinacle, parfois à une hauteur de 40 pieds, comme ce fut le cas à Valenciennes [3]. C'est probablement par le même « subtil engin » que dans le *Vieil Testament* [4], l'Ange emporte Enoch en paradis terrestre.

Dans la chute des anges, l'orgueilleux Lucifer vient s'asseoir à la droite de Dieu, les anges le suivent, mais la vengeance divine est prête sous les espèces d'une roue « secrètement faicte dessus ung pivot à vis » qui les soulève un instant, pour les faire trébucher ensuite dans les précipices de l'enfer [5].

C'est du paradis aussi que descend sans doute, retenu par un simple fil, le pigeon en fer blanc [6] qui représente le Saint-

---

[1] *Mystère de la Passion*, de JEAN MICHEL, fol. 8 v°.
[2] *Ibid.*, t. I, p. 283.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, t. I, p. 210.
[5] *Viel Testament*, t. I, pp. 16-17.
[6] Cette substance est indiquée dans le manuscrit de la *Résurrection*, attribué à JEAN MICHEL. Bibliothèque Nationale.

Esprit et qui se pose sur la tête de Jésus pendant son baptême dans les eaux du Jourdain [1], ou bien qui apporte à l'évêque le chrême dont il va oindre Clovis [2].

Autre accessoire indispensable : les nuées, généralement faites, comme actuellement encore, de toiles peintes. Celles-ci cachaient souvent des « tables » ou plates-formes. Ces plates-formes étaient parfois assez larges pour supporter quatre personnages. Ici encore, c'est le mystère des Actes des apôtres qui donne les derniers perfectionnements, et il se vérifie ainsi une fois de plus, que cette pièce est vraiment l'apogée du genre, poussant à l'extrême tous les caractères du drame religieux. Les apôtres portent le corps de Notre-Dame : « Icy doit descendre une nuée ronde en forme de couronne où doivent estre plusieurs anges faincts, tenant espées nues et dards avec Gabriel et les trois autres [3]... », et avant cela « Icy doit faire ung tonnerre en une nue blanche qui doit couvrir les apostres preschans en diverses contrées et les apporter devant la porte de Notre-Dame » ; il s'agit là d'une simple plate-forme entourée de toiles peintes, que des cordes, passant par une fente longitudinale pratiquée dans le plancher du paradis, soulevaient à une certaine hauteur et faisaient glisser, sans doute, jusqu'à la mansion où gisait Notre-Dame.

Pour soulever ces masses fort lourdes, on se servait de fil d'archal qui avait l'avantage d'être assez mince pour n'être guère visible et assez résistant pour soulever, par exemple, la tour où est enfermé Joseph d'Arimathie, ainsi miraculeusement délivré par Jésus [4] dans le drame de la Résurrection.

Mais le « clou » de ce mystère, comme nous dirions maintenant, était l'ascension de Jésus et des âmes délivrées des limbes.

---

[1] *Passion*, de JEAN MICHEL.

[2] *Miracle de Notre-Dame*, apud MONMERQUÉ et FRANCISQUE MICHEL. (THÉATRE FRANÇAIS DU MOYEN AGE. Paris, Didot, 1839, gr. in-8°, p. 664.)

[3] *Acte des Apôtres*, livre I, fol. 126 v°.

[4] Manuscrit de la *Résurrection*, attribué à JEAN MICHEL. Bibliothèque Nationale, manuscrit français 972, fol. 133.

Nous laisserons parler la rubrique [1] : Jésus « avecques les trois anges, Gabriel, Raphaël et Uriel, sera tiré à part le premier, tout en paix, et les deux fils Syméon ressuscités (Carinus et Leontius) [2] et les 49 qu'il menra monteront secrètement en paradis par une voye sans qu'on les voye, mais leurs statures de papier ou de parchemin bien contreffaictes jusquez au dit nombre 51 personnages seront atachez à la robe de Jésus et tirez amont, quant et quant Jhésus (c'est-à-dire à mesure que Jésus montera) et si seront les tables (plate-formes) avironnées de nues blanches »... Le manuscrit de la même pièce [3], conservé à la Bibliothèque Nationale et qui nous paraît un livre de scène ayant appartenu à une confrérie, est plus explicite encore, ce qui vient à l'appui de notre affirmation, et donne de l'ascension une version un peu différente :

« Doit estre avec lui Gabriel, Raphaël, Carinus, Leoncius et le doit on veoir les jambes par-dessoulz l'engin et par-dessus le chief et les mains joinctes et pardessus l'engin sur la taille, partout doivent estre painctes les âmes des saincts pères qui entreront en paradis secrètement par eschelles, soubz paradis et les cordes qui tireront l'instrument ou Jhésus sera, doivent estre mussées (cachées) de toile en manière de nue ». On ne saurait mieux faire. Quel souci de vérité dans ce détail des cordes qui doivent être cachées! Remarquons aussi, qu'ici il n'est pas question de tables, et que l'appareil « l'instrument » saisit Jésus à la taille. L'indication « luy doit on veoir les jambes par dessoulz l'engin » n'échappera pas à ceux qui ont vu les primitives peintures, représentant l'Ascension et où l'on voit les disciples prosternés, contemplant avec admiration deux pieds nus, entourés d'une robe flottante, suspendus dans le haut du tableau. Les toiles peintes de Reims [4] semblent ne

---

[1] *Ibid.*, fol. 121 v°.

[2] Dont le témoignage joue un rôle si considérable dans l'Évangile apocryphe de Nicodème.

[3] Au fol. 292 r°.

[4] Cf. l'album de planches, in-folio, joint à l'ouvrage déjà cité de L. Paris.

faire que reproduire ce chef-d'œuvre de machinerie, et l'imagerie religieuse a perpétué ce type jusqu'à nous.

EAU, PLUIE, DÉLUGE.

Ceci est un chapître d'hydrographie théâtrale. Sur la scène : « Il gresle, tonne et pleut » [1], quand c'est la volonté de Dieu, secondée par de bons machinistes. Moïse frappe de la verge un rocher et à merveille il en sort de l'eau [2]. Mais au rassemblement des eaux, lors de la création du monde « se doibt montrer comme une mer qui, par avant ayant esté couverte, et des poissons dedans » [3]. Il s'agit donc bien d'eau véritable : il en fallait d'ailleurs pour supporter les vaisseaux dont nous avons suivi, il y a peu de temps, les évolutions compliquées. Un bassin en maçonnerie servait, sans doute, à la contenir, car il est peu probable qu'on l'ait remplacé par des toiles. L'eau jaillit aussi par « les quatre ruysseaux comme à manière de petites fontaines » qui sont aux parties du paradis terrestre [4]. Le Viel Testament est au surplus un mystère tout à fait aquatique, car c'est là que le déluge commence à pleuvoir au point que « Tubal meurt en l'eaue » et que « icy surmonteront les eaues tout le lieu, là où l'on joue le mistère et y pourra avoir plusieurs hommes et femmes qui feront semblant d'euls noyer, qui ne parleront point ». Et, il n'y a pas à en douter, c'est bien toute la scène « tout le lieu là où on joue le mistère » qui est sous l'eau pour qu'on puisse avoir l'air de se noyer. On ne voit pas très bien comment les confrères de la Passion ont dans leurs hôtels réalisé cette mise en scène !

Cela nous remet en mémoire la plaisante aventure du peintre flamand Karl Van Maender, qui réalisa le déluge dans

---

[1] *Viel Testament*, t. IV, p. 95.
[2] *Ibid.*, t. III, p. 397.
[3] *Ibid.*, t. I, p. 24.
[4] *Ibid.*, t. I, p. 27.

un de ses mystères, avec tant de perfection, et y fit verser tant de seaux d'eau, que presque tous les spectateurs en furent inondés; mais le chroniqueur ajoute que cela plongea, c'est le cas de le dire, les spectateurs dans la plus profonde admiration [1].

Feu.

Sur les planches, le feu voisinait avec l'eau. Les mystères sont remplis d'indications comme celles-ci : « Il doibt venir dessus son chief un tourbillon de feu subtilement fait, sans toucher à la teste (de saint Martin) et y demeurer une petite espace de temps [2]. *He en cantan trameto lo Sant Sperit sobre totz an lenguas de fuoch* ». (Et tandis qu'on chante, descende le Saint-Esprit sur eux tous en langues de feu) [3]. Tout cela ne nous dit pas grand' chose. C'est encore le mystère de la Résurrection [4] qui sera plus explicite. « Doit avoir (à côté du limbe) dix âmes sur lesquelles doit apparoir semblance d'aucuns tourmens de feu artificiellement fait par eau de vie. » Et plus loin est révélé aussi le « truc » du Saint-Esprit descendant en langues de feu sur les apôtres, réunis au cénacle, en dessous du paradis. « Icy endroit doit descendre grant brandon de feu artificiellement fait par eaue de vie et doit visiblement descendre en la maison du cénacle sur notre dame et sur les femmes et apostres, qui alors doivent être assis... sur chascun d'eulx, doit choir une langue de feu ardant du dit brandon et seront vingt et un en nombre »... c'est-à-dire que l'étoupe imbibée était partagée en vingt et une parties, toutes flambantes.

---

[1] Van der Straeten, t. I, pp. 39-40.

[2] Manuscrit du *Mystère de saint Martin*. Bibliothèque Nationale, manuscrit français 24332, fol. 17620. C'est celui qui est l'œuvre d'Andrieu de la Vigne, et qui fut représenté à Seurre en 1496.

[3] Jeanroy et Teulié, *Mystères provençaux du XVe siècle*. Toulouse, Privat, 1893, in-8o, p. 15.

[4] Attribué à Jean Michel, fol. 26.

Parfois on assistait à de véritables incendies, comme celui qui dans les Actes des Apôtres se communique par traînée, de l'hôtel d'Iphigénie, que protège la présence de saint Mathieu, à l'hôtel du païen Hirtarcus [1]. Le feu consume Jérusalem dans le « Mystère de la Vengeance » [2], comme il dévore aussi, au « Jugement dernier », les légères constructions de toile peinte, montées sur carcasse d'osier, qui s'effondrent et s'enflamment par l'effet de la colère divine [3].

Cependant c'est l'enfer qui, comme il est naturel, use le plus de ces « tourments de feu ». Sans cesse la gueule crache les flammes par le nez et les oreilles [4]. Là, pour obtenir beaucoup de fumée, et un peu de la puanteur, qui convenait à l'enfer, c'était du soufre qu'on brûlait [5]. Nous avons vu qu'il était resté quelque chose de cela dans le don Juan de Molière, où le sceptique est englouti : « et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé ».

Lumière.

Comme les représentations avaient lieu le jour et commençaient même parfois de très bonne heure, pour ne se terminer qu'au crépuscule, comme nous le verrons plus loin, les frais de lumière n'étaient pas très considérables. Cependant les effets de lumière, qui sur nos scènes ajoutent tant au charme et à l'illusion, et font paraître une femme vêtue de blanc dans un nimbe de clarté, n'étaient pas inconnus aux machinistes d'alors, car nous lisons dans les Actes des Apôtres, des mentions comme celle-ci [6] : « Icy doit pour exterrir (effrayer) les

---

[1] Livre III, fol. 28 v° et 29 r°.

[2] Impression gothique, 1539, chez Alain Lotrian. (Exemplaire de Chantilly.)

[3] Cf. Roy, *Le jour du jugement*, p. 112.

[4] Cf. Thiboust, *Relation*, etc., p. 20, et *Mystère de l'Incarnation*, publié par Leverdier, livre II, p. 247.

[5] *Résurrection*, attribué à Jean Michel, fol. 20 r°.

[6] Livre I, fol. 3 v°.

faulx juifz, apparoir le visage de saint Étienne, reluysant comme le soleil », et quelques lignes plus loin : « Icy doit retourner le visage d'Estienne en forme première ». La même indication se retrouve à propos de la vierge Marie [1] et de l'apparition des anges. « Avant son parler (il s'agit de saint Michel) y doit avoir grande lumière. » Lors de la création des anges, Lucifer, pour mieux mériter son nom, « a un grant soleil resplendissant darrière luy » [2]. S'agit-il simplement d'un nimbe en papier doré? Nous ne le pensons pas.

« Le Mystère de Valenciennes », dans une note du rédacteur, décrivant les beaux secrets du jeu [3], nous donnera la solution cherchée. « Les anges vollant en l'air, et chantant et faisant grand splendeur de flambe, au moyen de quelque baston doré, qu'il tenoient en leurs mains, en forme de lampe au boult, dont sortoit la dicte flambe, soufflant quelque peu le dict baston. »

Souvent l'effet de lumière était produit par des flambeaux, apparaissant et disparaissant soudain derrière des toiles et restant invisibles aux spectateurs. Ainsi s'expliquent les clartés que nous avons vues paraître sur certains visages.

Parfois on montre celles-ci comme lorsque « forces lampes » éclairent la chambre de « nostre dame ». Molière ne se servait que de chandelles, même pour la rampe; plus tard celles-ci furent remplacées, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, par des bougies de cire, tandis que l'Opéra s'éclairait avec des lampes à l'huile [4].

Mais revenons à nos mystères. Une grande clarté est exigée aussi pour illuminer le paradis, lorsqu'il s'ouvre [5]. Le soleil et la lune, que dans le *Vieil Testament* [6] on fait apparaître au

---

[1] Livre I, fol. 206.
[2] *Viel Testament,* t. I, p. 3.
[3] P. DE J., t. II, p. 155.
[4] Cf. PERRIN, *op. cit.,* pp. 43-44.
[5] *Actes des Apôtres,* livre IV, fol. 60 v°.
[6] *Ibid.,* livre I, p. 25.

moment de leur création par Dieu, ne sont probablement que des disques de cuivre ou des toiles peintes, comme ce « ciel painct tout semé d'estoilles et les noms des planettes », qui apparaît peu après [1]. C'était probablement le même système qu'on employait pour représenter l'arc-en-ciel [2].

On s'est demandé comment il fallait entendre cette rubrique « Icy se font ténèbres » [3] si fréquente dans les textes, après la mort de Jésus. La question paraît embarrasser beaucoup les auteurs. Un passage du « Mystère du Viel Testament » résout la difficulté : c'est au moment de la séparation des ténèbres d'avec le jour, dans la création du monde; « Adonc se doibt monstrer ung drap peinct, c'est assavoir la moytié toute blanche et l'autre toute noire »; c'est fort simple. Pour les ténèbres seules, le drap était entièrement noir [4].

Bruit.

Foudre, tonnerre, tempêtes et canons sont l'apanage presque exclusif de l'enfer, car il nous faut exclure de ce paragraphe, le tonnerre de gros tuyaux d'orgues « bien concors ensemble et en doulceur » qui accompagne la descente du Saint-Esprit [5], puisqu'il en a été question au chapitre « Musique ».

Chez les Romains, c'est l'édile Claudius Pulcher (99) qui, nous dit-on, perfectionna les appareils destinés à imiter le tonnerre au théâtre [6]. Chez les Espagnols, c'est Navarro, s'il faut en croire Cervantes [7]. Ici aucun nom ne nous est trans-

---

[1] *Ibid.*, livre I, p. 26.

[2] Qui se montre dans le *Viel Testament*, t. I, p. 224 et qui supporte à Lucerne le Christ et les Apôtres. Cf. Roy, *op. cit.*, p. 112.

[3] Par exemple dans le *Mystère de la Passion*, de Jean Michel.

[4] *Viel Testament*, t. I, p. 23.

[5] *Résurrection*, attribué à Jean Michel.

[6] Cf. Marquardt, *op. cit.*, p. 326.

[7] Dans une préface citée plus haut.

mis, et il faut supposer que chacun y met du sien, et fait du bruit à qui mieux mieux, pour exécuter l'ordre donné par l'auteur ou l'arrangeur à toutes les pages : « Adoncques se doibt faire une grande tempeste en enfer ». La tradition s'en est conservée jusqu'à la fin du XVIe siècle, dans le « Caïn » de Lecocq, où l'on retrouve le « Soit faict quelque tonnerre » [1]. Quand les diables sortent de leurs cachettes, ce n'est jamais qu'avec « feu et fouldre orrible » [2]. Le tonnerre s'accompagne souvent d'un « tremblement de terre merveilleux », qui fait choir tous les mécréants [3], surtout à la mort du Christ [4].

On s'étonnera peut-être davantage d'entendre éclater en enfer des canons et des couleuvrines. « Fait grant tonnerre et on tire canon », dit-on dans le « Mystère de saint Vincent » [5]; l'artillerie tonne aussi dans le « Mystère du Vieil Testament », à la défense de Béthulie, et dans le « Mystère de l'Incarnation » à Rouen (1474). « Adonc, crient tous les diables ensemble et les tambours et autres tonnerres, fais par engins et gettent les couleuvrines... », voilà un tumulte, qui devait réjouir bien des oreilles peu délicates. Cet emploi du canon est très ancien, et il ne mit guère de temps à passer du champ de bataille à la scène.

On l'employait déjà avant 1380, dans le « Mystère de la Passion », qui se jouait annuellement à Paris; en 1384, on le retrouve employé à Aunay-les-Bondy, près Paris, et non pour la première fois sans doute; mais les machinistes étaient plus inexpérimentés encore que les artilleurs, car cela ne se passa pas sans qu'il y eût mort d'hommes; la première fois, l'aide-machiniste succomba aux brûlures causées par une décharge

---

[1] Cf. Darmesteter et Hatzfeld, *Le XVIe siècle*. Extraits et notices, p. 320.

[2] *Mystère de saint Martin*. Bibliothèque Nationale, manuscrit français 24332, fol. 2 r°.

[3] *Actes des Apôtres*, livre II, fol. 20.

[4] *Passion*, de Jean Michel, fol. 107.

[5] En 1476. Bibliothèque Nationale, manuscrit français 2538, fol. 9 v°.

inattendue, et la seconde fois, la bourre alla frapper dans l'œil, un spectateur trop curieux [1]. Nous verrons d'autres exemples encore du danger qu'il y avait à tenir les rôles de diable. Aussi remplace-t-on parfois les canons par un tonneau rempli de pierres ou de boules de bois rapidement remuées [2].

TRAPPES.

Ce fut un énorme progrès dans la mise en scène que l'invention de la trappe; invention est trop dire, réinvention serait plus exact, car les Grecs la connaissaient déjà et s'en servaient pour faire apparaître des divinités souterraines [3].

S'il est vrai, comme nous sommes porté à le croire [4], que les Mystères, publiés par Jubinal, sont du XIV[e] siècle, ils nous donnent un jeu de scène, qui est une transition entre l'état de choses antérieur et les systèmes de trappes perfectionnés que connaissent les pièces ultérieures : « Cy preingne Dieu du limon et face semblant de faire Adam; et Adam et Ève soient couvert d'une couverture [5]. » De là à les faire apparaître par dessous terre, au moyen d'une trappe secrète, il n'y a qu'un pas; c'est ce que l'on fera dans le « Viel Testament [6] ».

---

[1] A. THOMAS, *Le théâtre à Paris au XIV[e] siècle.* (Extrait de la ROMANIA, t. XXI, 1893, in-8°.)

[2] Manuscrit 632 de Chantilly, qui nous donne la plus ancienne version du *Mystère de la Résurrection*, attribué à JEAN MICHEL, p. 44.

[3] Ces trappes s'appelaient ἀναπλεσματα. Il y en avait deux, l'une sur le *logeion* ou scène, l'autre dans l'orchestre où se mouvaient le chœur et souvent les acteurs. Celle-ci devait être en communication avec les corridors souterrains, semblables à ceux qu'on a découverts à Erétrie et dans plusieurs autres théâtres. (Cf. NAVARRE, *op. cit.*, pp. 138-139.)

[4] Et comme essaie de le démontrer, M. ROY, dans son récent livre déjà cité, *Le jour du Jugement*. Voyez note, pp. 105 et 106, et la conclusion, p. 207.

[5] *Jubinal,* t. II, p. 5.

[6] T. I, p. 24.

Le progrès consistera à la bien cacher et à miner la terre au-dessous de la scène, ou à ménager sous les échafaudages des passages qui permettent aux ressuscités de faire de subites et miraculeuses apparitions sur tous les points de la scène. C'est ce que réaliseront à merveille les machinistes du mystère de la Résurrection. « Après la dicte résurrection faicte, s'en doivent les dictes troys âmes, aler par soubz terre (c'est-à-dire par ces galeries ménagées au-dessous du plancher de la scène)... Et Jésus vestu de blanc, accompaigné de troys anges, Michel, Raphaël et Uriel, doit soudainement et subtilement saillir de dessoubs terre de costé son tombeau, par une petite trappe de boys, couverte de terre, laquelle se reclost sans qu'on s'en apperçoive [1]. » Le manuscrit veut même que la terre soit herbue pour rendre la trace moins visible encore [2].

Apparitions et changements a vue.

Le triomphe de toute mise en scène a toujours été un changement à vue. Moïse jetant une verge et la verge se changeant en couleuvre [3]; la femme de Loth changée en pierre de sel [4]; les Juifs voyant soudain leurs bras devenir secs et noirs, pour avoir osé toucher à la litière qui transporte la Vierge [5]; les Idoles, qui « hurlent et braient à cruelle voix », puis « fondent en poudre [6] », voilà certains chefs-d'œuvre de l'ancienne machinerie.

---

[1] Fol. 47 r° et v°.
[2] Manuscrit de Chantilly 632.
[3] *Viel Testament*, t. II, p. 253.
[4] *Ibid.*, t. I, p. 369.
[5] *Actes des Apôtres*, livre I, fol. 199 sqq.
[6] *Ibid.*, livre II, fol. 12, et livre III, fol. 57 r°. Ce trait de la chute des Idoles, qui se retrouve dans la sculpture et la peinture, est emprunté à *L'Évangile de la Nativité de Marie et du Sauveur*, par l'intermédiaire de la *Légende dorée;* le même trait se retrouve dans Eusèbe, saint Athanase, saint Bonaventure. Cf. Male, p. 254, et Leverdier, t. I, p. 33, note.

Les apparitions ont lieu le plus souvent sur la scène supérieure, c'est-à-dire dans le paradis; c'est tout un petit tableau que l'apparition de la Vierge et l'enfant à l'empereur Octavien. « Lors se desqueuvre Octavien et regarde au Ciel, voit une grande clarté et est en l'er (air) une Vierge tenant ung enfant entre ses bras... La voix du Ciel tonne et se monstre encor plus apparemment la Vierge et l'enfant et resplendit grande clarté, tant que Octavien chet à terre tout pasmé... et Ici se clot... le paradis ou lieu où est la Vierge et son enfant [1]. »

La scène suivante, que nous empruntons aux Actes des Apôtres, exigeait le maximum d'ingéniosité de la part des machinistes et rappelle de très près les mémorables féeries des mystères mimés, telles qu'on les pratiqua à la Cour de Philippe le Bon, dans le fameux « Vœu du faisan ». L'action s'est transportée dans un temple païen : « Icy leur monstre (le prêtre) ung temple où il y aura deux chariotz l'ung tiré à chevaulx dessus, et l'autre tiré à beufz et dessus, ung soleil et sur l'autre une lune, et dessoubs, les dits chariotz ung Ethiopien noir et terrible et derrière deux furieux... » Sur l'ordre de saint Symon et saint Jude « doivent saillir du soleil et lune deux Ethiopiens noirs, hideux et horribles, qui rompent tout et s'en vont en rompant les chariotz ».

Cependant l'admiration du populaire était plus grande encore et elle se compliquait d'une émotion profonde et d'un pieux effroi, devant les miracles qui s'accomplissaient à la mort du Sauveur. « Icy encline Jhésus le chef (la tête) et rend l'espérit et doit trambler la terre, les pierres se fendre, plusieurs morts ressusciter, le voile du temple doit partir et rompre en deux [2]. »

---

[1] *Viel Testament,* t. VI, p. 211.
[2] *Passion,* de Gréban, p. 399.

CHAPITRE V.

L'organisation.

L'organisation était l'œuvre de la commune tout entière : il n'était personne qui, directement ou indirectement, n'y participât, fût-ce par une simple contribution en argent. Le mystère fait partie de l'existence de la commune; il en est une des plus éblouissantes manifestations

Les rois s'y intéressent, accordent des privilèges à une confrérie célèbre, dont les jeux les ont depuis longtemps charmés, et à qui ils donnent une existence officielle à partir de 1402 [1].

René, duc d'Anjou, comte du Maine et de Provence, roi de Sicile *in partibus*, paie 18 écus d'or une représentation de la Résurrection, qui eut lieu devant lui, à Angers, en 1456; il commande à Jean Le Prieur le « Mystère du Roi Advenir [2] ».

Arnould de Cordes, seigneur de Maubray, figure, parmi les organisateurs ou superintendants du Mystère de la Passion, à Valenciennes en 1547 [3].

Les fabriques d'église accordent des claies et le matériel nécessaire pour les établies; le chapitre prête la crosse archiépiscopale pour saint Romain, des ornements ecclésiastiques et des tuniques [4]; il autorise les chapelains de la cathédrale à figurer dans le Mystère sans perdre les avantages résultant

---

[1] Voyez plus loin les quelques mots que nous consacrons aux confrères de la *Passion*.

[2] P. DE J., p. 350.

[3] Voyez le fameux contrat, reproduit dans le manuscrit français 12536, de la *Passion de Valenciennes*, publié par P. DE J., t II, pp. 145 à 152. [Cité *Contrat de Valenciennes*, suivi de l'indication du folio du manuscrit.]

[4] LEVERDIER, t. I, livre II sqq.

ordinairement de leur présence au chœur; il change les heures des offices, ménage le bruit des sonneries, conserve et expose dans l'église une gargouille qui a servi à la représentation [1]. A Metz, en 1437, l'évêque organise une représentation de la Passion. En 1447, Jean Montbéliard, prêtre, dirige à Dijon un Mystère de saint Éloi [2].

A quoi bon multiplier les exemples?

Les plus humbles d'entre les hommes du peuple, dans les moindres villages, se préoccupent d'imiter les grandes villes. A Plessys-Picquet, près de Paris, un simple laboureur de Sceaux, Robert Landois, monte avec un certain Jean Brumereau, prêtre à Bièvres, le « Jeu de la Vengeance et Destruction de Jérusalem ». Il s'agit là d'une véritable société en nom collectif; ni l'un ni l'autre n'appartiennent à la localité en question; il n'est pas fait mention dans le contrat, que nous analyserons plus loin, d'une participation de la commune de Plessys-Picquet [3].

Les administrations municipales, maires et échevins paient de leur personne ou accordent des subsides. Cela se comprend aisément. L'intérêt de la commune entière est en jeu; l'affluence des étrangers, les beuveries énormes qui s'ensuivent, tant de la part des acteurs que de la part des spectateurs, favorisent le commerce local. Des mesures de police sont nécessaires. C'est dans ce but, et aussi pour rehausser l'éclat de la cérémonie, comme disent les reporters, que « dès 6 heures du matin, le maire et échevins de la dite ville (de Bourges), accompagnés des officiers d'icelle, au nombre de

---

[1] P. DE J., t. I, p. 348.

[2] En Italie des confréries se chargeaient de prêter les accessoires. Nous avons conservé certains registres de prêt. Cf. TRABALDAZA, *Una laude umbra e un libro di prestanze* dans les *Scritti vari di Filologia romanza,* à E. MONACI. Roma, Fonzani, 1901, in-4°, p. 190, et le curieux livre de VATTASSO, *Per la storia del dramma sacro in Italia.* Roma, Tip. Vat., 1903, in-8°.

[3] COYECQUE, *op. cit.,* t. II, p. 331, n° 1748.

trente-six, vestus de leurs robes rouges et vertes, savoir : les dits maire et échevins sur leurs mules avec housses, et les dits officiers à pied, ayant chacun un baston blanc en leurs mains, pour donner ordre et garder la foule du peuple, se sont transportés en l'abbaye et monastère de Saint-Sulpice, ont fait sonner le rassemblement par les trompettes, les fifres et les tambours, ont fait l'appel des acteurs et les rangent en bon ordre pour faire à travers la ville une grande et triomphante monstre [1] ».

A Bourges, d'ailleurs, le maire de la ville, Claude Genton, prévôt de l'hôtel du roi, figure parmi les ordonnateurs du Mystère des Actes des Apôtres, à côté de Pierre Joubert, le riche grainetier, et de Jean Girard, seigneur des Bergeries [2].

D'autres fois, le concours des autorités ne consiste que dans l'octroi d'un subside : en 1454, les échevins de Rouen allouèrent aux quatre confréries qui avaient organisé un Mystère de sainte Catherine une somme de 25 livres, c'est-à-dire environ 375 francs, parce que le Mystère « fut célébré et démonstré moult notablement à très grands frais et coustaiges et plus grands de beaucoup que l'on ne cuïdoit [3] ».

Voilà qui indiquait un certain manque de prévoyance chez les organisateurs; pourtant ce fut un Rouennais, Thomas Le Prevost, qui fut mandé à Saumur pour y organiser un mystère.

D'autres ordonnateurs ont conquis une certaine notoriété; le plus connu d'entre eux est le procureur Jean Bouchet, le grand Rhétoriqueur poitevin qui, après avoir monté la Passion à Poitiers, en 1508, vit grandir à tel point sa réputation que les villes, même lointaines, se le disputèrent à prix d'argent. Les habitants d'Issoudun se préparaient à représenter la « Tragédie du Christ occis », mais il leur manque un conduc-

---

[1] THIBOUST, pp. 17, 18 et 19.
[2] ID., p. 10.
[3] LEVERDIER, t. I, pp. XLVII-XLVIII.

teur ou « Duc de navigage », comme disent les précieux du temps. Ils envoient à Bouchet un petit présent, en promettant davantage et en vantant l'excellence de leur vin! Bouchet refuse l'offre, mais envoie le manuscrit de son arrangement du Mystère de la Passion, car il s'est défendu d'avoir jamais inventé aucune pièce ou jeu.

Les organisateurs de Bourges, pour ce fameux mystère, dont tous les alentours s'émouvaient, déjà longtemps avant la date fixée pour la représentation, voulurent aussi recourir à sa docte compétence. Mais Bouchet déclina cet honneur, par une nouvelle épître, et refusa de visiter, comme on le lui demandait, les livres et papiers du jeu, se déchargeant de cet office sur son correspondant, Jean Chaponneau, docteur en théologie de l'ordre des Augustins, à qui, avec une courtoisie toute rhétoricienne, il attribue un « évangélic sçavoir [1] ». Il regrette que ses occupations de procureur le retiennent et l'empêchent aussi d'assister au fameux mystère, dont il espère bien feuilleter plus tard les excellentes pages.

Il n'y eut pas jusqu'à Bordeaux qui ne l'invoquât aussi dans de semblables circonstances, mais les relations de Jean Bouchet avec les Nantais montrent mieux encore la réputation dont il jouissait, et nous permettront de tracer un portrait d'après nature d'un organisateur de mystères.

Quand, en 1532, la ville de Nantes voulut célébrer dignement, comme c'était l'usage, l'entrée de la reine Éléonore et celle du Dauphin, les bourgeois consultèrent le poète sur « les joyeulsetés et fainctes » qu'ils voulaient représenter.

La réponse ayant plu beaucoup, Jean Chusault fut envoyé par les magistrats de la ville pour prier le « Traverseur des voies périlleuses » de venir prendre lui-même la direction des mystères.

Après un premier refus, on lui dépêcha Gilles Kernela.

---

[1] Sur ce Chaponneau, voyez *Notice sur Jehan Chaponneau,* par E. Picot. Paris, Morgand et Patout, 1879, 1 plaquette, in-18.

Le succès de ce deuxième ambassadeur ne fut que partiel : il obtint un manuscrit, mais n'obtint pas un déplacement du procureur, qui craignait de perdre sa clientèle. Bouchet se préparait précisément à quitter Poitiers pour se réfugier à la campagne, par crainte de la peste, qui à ce moment ravageait la ville. Kernela le retint à force d'instances et d'argent, lui emprunta ses idées et s'en servit pour organiser les Mystères de Nantes, qui eurent plein succès [1].

Nous avons parlé d'organisateurs formant une sorte de société en nom collectif; le cas n'est pas isolé; deux ou plusieurs individus assument tous les risques et partagent les bénéfices, toujours un peu aléatoires d'ailleurs. Parfois un individu prend à lui seul cette lourde responsabilité [2].

Mais le plus souvent, nous nous trouvons en présence d'une manière de société coopérative, où les associés supportent en commun les frais et se partagent les bénéfices. En font partie tous les joueurs, qui confèrent à certains d'entre eux les fonctions de commissaires ou de superintendants.

C'est le cas à Tournai en 1505 [3]. C'est aussi le cas à Valenciennes en 1547, ainsi que cela ressort du contrat, que par bonheur nous avons conservé en entier. Les modalités du partage des bénéfices, l'élection des superintendants ou commissaires, le pouvoir discrétionnaire à eux conféré pour la direction du jeu, les amendes aux acteurs trop peu consciencieux ou qui ont négligé de leur soumettre leurs petites

---

[1] Nous trouvons tous ces détails dans l'intéressant chapitre que M. Hamon a consacré à l'ordonnateur de mystères, dans son livre intitulé : *Un grand rhétoriqueur poitevin, Jean Bouchet,* 1476-1557. Paris, Oudin, 1901, in-8°, p. 106 [cité Hamon], et dans l'étude de M. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou.* Niort, Clouzot, 1901, in-8°, pp. 31 et 39 [cité Clouzot].

[2] Comme Guillaume Le Doyen, à Laval. Cf. ses chroniques, *apud* P. de J., t. II, pp. 63-64.

[3] Cf. Hoyois, *Les lettres tournaisiennes.* Gand, Siffer, 1893, in-8°, p. 91.

rivalités, le serment de mener jusqu'au bout l'entreprise, les obligations diverses des joueurs, la distribution des rôles, rien ne manque à ce contrat, si utile encore à tant d'autres égards [1].

Le nombre des superintendants est fixé à douze, ici comme à Bourges, mais ils peuvent délibérer valablement dès qu'ils sont sept [2]. Nous venons de voir que ces superintendants étaient élus.

A Laval, ce fut le comte Guy XV qui les nomma, afin d'apaiser les multiples querelles qui avait surgi :

> Mais fut fait vitupère
> Par compaignons entrepreneux
> Qui se voulurent faire outraigeux,
> Tellement que tout a nyant (néant)
> Demoura [3].

Quel était le but qui poussait ces compagnons, ces bourgeois et ces paysans à s'associer pour la représentation d'un mystère? Quand il s'agit d'une confrérie, c'est souvent pour obtenir des subsides, parfois pour recommander un culte particulier ou des reliques, comme celles de sainte Marguerite dans le mystère qui est consacré à cette martyre [4].

Le plus souvent, c'est dans un but de piété plus général, il faut le proclamer bien haut, sans s'effrayer de l'extraordinaire mélange de profane et de religieux, de cynique et d'héroïque, que renferment les mystères.

On sait que c'est l'usage en Perse de représenter des mystères ou « taziehs » comme œuvre de piété. Si quelqu'un est malade, on en fait jouer un; si quelqu'un désire fortement

---

[1] *Contrat de Valenciennes, vide supra.*

[2] *Contrat de Valenciennes,* fol. 296.

[3] GUILLAUME LE DOYEN, *Annales et Chroniques,* dans P. DE J., t. II, pp. 64-65.

[4] P. DE J., t. I, pp. 344-345.

une chose, il fait un vœu, qui aboutit encore à un tazieh [1]; il en était ainsi au moyen âge. Un de ces actes de fondation de mystère nous a été transmis. Jean Bazire, chanoine de Coutances, affecte une somme de « 90 livres tournois, pour célébrer devant l'ymage de Notre Dame du Pillier, une fois en l'an, la veigle de l'annonciation Notre Dame, ung certain service et mistère de l'annunciation de la benoiste Vierge Marie.... et faire représentation par personnages de la dicte annunciation par deux des enffans de cueur de la dicte Église acoustrés, c'est assavoir, l'un à représenter la dicte Vierge, l'autre à représenter l'ange, et faire descendre la représentacion du Saint-Esprit dessus la dicte représentacion de la Vierge [2] » (1521).

Tantôt c'était une pensée de reconnaissance qui poussait les fidèles à l'organisation d'un mystère, tantôt le désir d'obtenir par là de la Bonté céleste la délivrance de leurs maux; ceci est le cas à Poitiers, en 1508, alors que la ville était ravagée par la peste et que la récolte avait été mauvaise [3].

Pensée de reconnaissance plutôt chez les habitants de Romans qui, en 1509, représentent le « Mystère des Trois Doms », pour remercier Dieu de leur avoir, à la suite d'une procession solennelle, accordé des pluies bienfaisantes après la période de sécheresse dont ils souffraient [4].

Parfois la satire s'en mêlait, et l'on voyait les habitants de Seurre faire suivre le Mystère de saint Martin d'une moralité de « l'Aveugle et du Boiteux » qui semble une parodie des miracles du saint [5]. On allait jusqu'à attaquer les puissants, et les Mystères provençaux n'y vont pas de main morte [6].

---

[1] GOBINEAU, *op. cit.*, p. 367.
[2] GASTÉ, *op cit.*, p. 79.
[3] CLOUZOT, p. 35.
[4] *Trois Doms*, p. XVI.
[5] P. DE J., t. II, p 79.
[6] Voyez JEANROY et TEULIÉ, dans *Le Jugement dernier* qu'ils ont publié; l'auteur, qui est lui-même un clerc, attaque avec violence le haut clergé, les moines et les riches seigneurs.

Aussi Jean Bouchet, qui est homme de bon conseil, fait-il ces excellentes recommandations :

> Le sage dit qu'on ne doit murmurer
> Contrê les Roys, ne le temps, pour durer,
> Car les haux faictz du temps et des grands princes
> Sont absconsez (cachés) aux gens simples et minces [1].

Ce n'était pas une petite affaire que d'organiser un mystère; Jean Bouchet en convient lui-même :

> J'y ay passé, je sçay très bien que c'est [2].

Aussi nous donne-t-il avec une parfaite compétence d'excellents conseils.

Il faut à l'ordonnateur de mystères une patience à toute épreuve et une abnégation complète. L'entreprise est difficile et le résultat douteux. Impossible de contenter tout le monde et surtout l'envieuse critique.

Il faut avant tout parler aux yeux :

> ... plus content est l'esprit
> De veoir qu'ouyr, la chose qu'on veoit visue,
> Icelle oyant, est plus appréhensive.

Que toutes les mansions ou héberges soient placées et les feintes dûment essayées.

> ... fault que de vos fainctes
> Ayez l'essai, ne feussent ores painctes,
> Et que mettez les héberges au jeu
> Distinctement, et chacune en son lieu,
> Tant que congnoistre on puisse ceulx qui jouent [3].

Il recommande dans le costume un grand souci d'exactitude,

---

[1] Hamon, p. 123.
[2] Clouzot, p. 42.
[3] Hamon, p. 120.

que chacun soit accoutré ainsi qu'il convient à son âge et à son état :

> Je vous supply que tous vos personnages,
> Vous assignez à gens selon leurs aages
> Et que n'usez tant d'habits empruntés
> (Fussent-ils d'or) qu'ils ne soient adjustez
> Commodément aux gens selon leurs roolles.
> Il n'est pas beau que les docteurs d'escolles,
> Pharisiens et les gens de Conseil.
> Ayent vestement à Pilate pareils [1].

La diction des acteurs doit être aussi l'objet d'une constante préoccupation.

L'ordonnateur doit, le contrat de Valenciennes nous l'apprend après d'autres documents, distribuer les rôles selon les facultés de chacun, après entente avec les principaux intéressés.

Il doit se procurer un entrepreneur et lui faire exécuter les échafauds de la scène, les différentes mansions, les poteaux qui servent aux exécutions et la maçonnerie de l'enfer. Il traitera alors avec un peintre « fainctier » pour la peinture des décors, mannequins et costumes diaboliques [2].

Il doit s'assurer de l'exacte livraison des marchandises et de leur qualité. Parfois, comme Henry d'Oultreman, à Valenciennes, il est en même temps « joueur de aulcunes parchons et avecq conducteur des secrets, lesquels il estoit opportun en infer [3] », cumulant ainsi les fonctions de régisseur, d'acteur, de machiniste et de directeur de théâtre.

Il exerce un pouvoir judiciaire, inflige aux acteurs qui ne remplissent pas leur devoir avec assez de zèle, ou qui man-

---

[1] P. DE J., t. I, p. 380.

[2] Cf. dans COYECQUE, t. I, p. 294; t. II, p. 331, les Contrats déjà souvent allégués.

[3] *Contrat de Valenciennes,* fol. 293 v°.

quent à l'une de leurs obligations contractuelles, une amende prélevée sur l'écu d'or qu'ils ont versé en garantie de l'exécution de leurs promesses. Il exerce un pouvoir arbitral, en vertu duquel les différends surgissant entre les acteurs doivent être portés devant eux et non devant les juges ordinaires, le tout sous peine d'amende.

Enfin et surtout, il est le régisseur toujours sur les planches; dans les coulisses il surveille ceux qui sont préposés aux secrets; il confie à certains hommes, dont il est sûr, le soin de recueillir l'argent à l'entrée du jeu; sur la scène, il se multiplie: livre en main, bâton levé, il sert de souffleur et de metteur en scène; il est vraiment le « mestre du jeu ». Il met en ordre les enfants qui doivent saluer Jésus à son entrée à Jérusalem; il indique aux acteurs le moment où ils doivent passer d'un lieu de la scène à l'autre et il règle soigneusement leur marche. Il est celui qui porte le livre. Chef d'orchestre, il commande aux musiciens qui sont en paradis les beaux « silete » et aux diables les formidables tonnerres, par lesquels ils accueillent tous les triomphes de la foi. Il est aussi le « protocole », celui qui, par d'onctueuses et prudentes paroles, apaise la voix du public qui se place et se presse pour mieux voir et mieux entendre. Il appelle l'attention sur les grandes merveilles qui lui seront présentées, sur la portée religieuse et la parfaite orthodoxie des paroles qu'il va entendre [1]; il lui interprète à l'avance toutes les hautes vérités qui ne tarderont pas à se déployer là par personnages et il lui met de petits morceaux de théologie tout mâchés dans la bouche. Enfin, il adjure le populaire de faire « bonne silence » pour honorer Dieu et ses saints.

Il reprend souvent la parole à la fin de la matinée pour

---

[1] Au sujet du rôle religieux et de l'origine religieuse du « prologue » voyez les excellentes pages de M. LEBRAZ, *Essai sur l'histoire du théâtre celtique*. Paris, Calmann-Lévy, 1904, in-8°. pp. 478-479 sqq, qui a démontré une fois de plus l'origine française des mystères bretons.

inviter assistants et acteurs à prendre un peu de relâche et à se restaurer. Au commencement de l'après-midi, il résume ce qui a été joué dans la matinée, et il fait de même le lendemain. Quand le crépuscule tombe, il reprend encore une fois la parole, mais c'est pour remercier le public et promettre pour le lendemain des merveilles plus grandes encore que celles qui ont été vues et ouïes, et enfin, il invite chacun à entonner avec lui un formidable « Pater Noster » ou un retentissant « Te Deum ».

Le peintre Cailleau nous a laissé le portrait d'un meneur de jeu. Courts houseaux, tunique violette, petite calotte plate sur la tête, son bâton de commandement dans la main gauche, le « rollet » dans la main droite, tel nous pouvons le croquer en peu de mots. Celui qui figure dans le Mystère de sainte Apolline, d'après la miniature de Fouquet (voir planche III) semble prendre son rôle moins cavalièrement que son confrère du XVIe siècle; il est drapé dans une longue chape à capuchon, sur la tête un bonnet de docteur ayant la forme d'une tiare. Il tient le livre de scène dans la main gauche, et sa droite, levée presque menaçante, semble commander du bâton aux ménestrels du paradis un sonore « silete » de tous les instruments du jeu.

Pour ces multiples travaux, pour avoir présidé aux fouilles nécessaires aux fondations de la scène, pour avoir fait garnir le temple de luminaire, avoir surveillé les habillements, les décorations, Sanche Dijon, qui a été deux fois consul, reçoit à Romans 18 florins (environ 229 francs [1]) pour quatre mois, à raison de 4 1/2 florins par mois. Ce n'était guère, et ce traitement minime montre que ces hommes accomplissaient souvent ces fonctions par conviction ou par gloriole, mais non par esprit de lucre.

C'est ici le lieu d'examiner à combien se montaient les

---

[1] Quand nous donnons la valeur en francs, il s'agit toujours de la valeur approximative actuelle.

dépenses et les recettes des organisateurs, en un mot de tâcher d'établir le budget d'un mystère.

A Vienne, en 1400, on dépense en tout 125 florins [1]. Mais dès la seconde moitié du XVe siècle, les frais deviennent si considérables, à cause des goûts luxueux et de la magnificence extraordinaire que l'on tenait à déployer, que le roi René fait remise à ses sujets de 600 livres tournois de taille, à raison des dépenses occasionnées par le Mystère de la Passion (1462) [2].

A Rouen, en 1410, on devait donner le Mystère de la Pentecôte; on s'en occupait depuis longtemps, mais la ville fut frappée en mars d'un emprunt de 15,000 livres. Le Conseil des échevins dut interrompre le jeu de la Passion [3].

En 1491, les Rouennais furent moins heureux encore. On parlait beaucoup, à ce moment-là, d'une nouvelle visite du roi Charles VIII. Tasserie, auteur du « Triomphe des Normans » entreprit de faire jouer le Mystère de la Passion. Les préparatifs se poursuivaient depuis plusieurs mois; on était à bout de ressources. Le voyage du roi paraît ajourné. Que faire? Déjà les bourgeois murmurent, on délibère à l'Hôtel de ville. Tasserie, affirme Robert le Lieur, a pris la charge du Mystère et a déjà dépensé 7 à 800 livres; trois ou quatre cents personnes ont contribué aux frais; il fait valoir qu'on ne peut abandonner l'affaire. Le lieutenant du bailli, Pierre Giel, dit : « qu'il est eschevin et frère de la charité de la Passion et qu'il a l'intention de s'acquitter à son povoir et serait bien d'oppinion de jouer, si le Mistère était bien disposé; dit qu'il y a dix-huit ans que le livre est encommencé... qu'on ne peut en rester là, plusieurs le font par dévoction et ont rompu leurs tasses (bourses)... que les reliques de la Passion y ont été engagées et y a de grans frais fais, et sera la frarye destruicte... que les petits enffans en ont fait une chanson [4] ».

---

[1] *Trois Doms*, chapitre VII.

[2] Extraits des *Comptes et mémoriaux du roi René*, publiés par Lecoy de la Marche. Paris, Picard, 1873, in-8°, p. 328.

[3] Leverdier, p. XLIV au t. I.

[4] Voyez Leverdier, t. I, pp. LIV et LV.

Les reliques au mont-de-piété et les enfants chansonnant les confrères, petits détails qui révèlent un côté curieux de la vie urbaine au moyen âge.

Pour deux mystères, celui de Valenciennes et celui des « Trois Doms », nous avons des documents si abondants, qu'ils nous permettent de faire un tableau assez complet des dépenses et des recettes. Pour Valenciennes (1547), nous empruntons à Petit de Julleville ce

Tableau des Recettes et Dépenses.

Recettes des vingt-cinq journées.	4,680 l. 14 s. 6 d.[1]	(environ 16,700 fr.)
Vente du matériel (après la représentation)	728 l. 12 s. 6 d.	
Total des recettes	5,409 l. 7 s.	
Dépense totale.	4,179 l. 4 s. 9 d.	
Bénéfice. . .	1,230 l. 2 s. 3 d.[2]	

Pour ce qui est du « Mystère des Trois Doms », représenté à Romans en 1509, nous possédons un compte complet, authentique, de la main même du consul Jean Chonet, et qui relate jour par jour les arrangements pris, les contrats passés, les sommes payées ou reçues, les salaires des auteurs, machinistes, peintres décorateurs, commissaires, charpentiers. C'est le vrai livre-journal d'un organisateur de mystères, et nous n'avons qu'à dresser ici, d'après les données si minutieuses et si précises qui nous ont été fournies par le savant éditeur, le chanoine Ulysse Chevalier, le tableau des recettes et dépenses du « Mystère des Trois Doms[3] ».

[1] Le marc d'argent valait alors 14 livres tournois, c'est-à-dire un peu moins de 50 francs. Cf. E. Morice, pp. 161 sqq.

[2] P. de J., p. 152. E Morice avait déjà publié avant lui ce tableau et avait calculé avant lui aussi le nombre des spectateurs ; il est étonnant que P. de J. n'ait pas songé à en faire la remarque en note.

[3] *Trois Doms*, pp. XLI et XLIV.

Tableau des Recettes et Dépenses.

Honoraires de l'auteur. . . .	255 fl.	0 s.	0 d.,	soit fr.	3,247.42
Honoraires de Chevalet [1] . . .	27 fl.	5 s.	9 d.,	—	349.95
Payé aux copistes	18 fl.	3 s.	0 d.,	—	232.41
Coût du théâtre (bois, fer, etc.) .	645 fl.	7 s.	0 d.,	—	8,221.51
Décorations et machines . . .	655 fl.	1 s.	5 d.,	—	8,342.92
Musique du jeu.	90 fl.	0 s.	0 d.,	—	1,146.15
Frais généraux	45 fl.	7 s.	0 d.,	—	580.51
Total des dépenses.	1,737 fl.	0 s.	2 d.,	soit fr.	22,120.87
Total des recettes. Entrées et vente du matériel après la représentation	738 fl.	1 s.	3 d.		
Déficit. . .	998 fl.	10 s.	11 d.		

Ce déficit restait à la charge de la ville et du chapitre [2].

Nous sommes loin, comme on voit, des 50,000 francs de dépense, des 21,000 francs de recette et du déficit de 29,000 francs dont parle Petit de Julleville [3]. Mais nous sommes plus loin encore des sommes inouïes qui furent dépensées à Bourges en 1536 pour le « Mystère des Actes ». M. Picot, l'érudit historien du théâtre comique, nous disait qu'il fallait évaluer à plusieurs millions les frais qui y furent faits; beaucoup de grands négociants s'y ruinèrent. Et nous le croyons volontiers en considérant cette extraordinaire débauche de satin, d'orfrois, de damas, de velours, de crêpe de toutes couleurs, en voyant scintiller au soleil ces rubis, ces perles, ces topazes, ces diamants et saphirs qui chargent les coiffures des femmes, les bonnets orientaux des hommes. La reine

[1] Voir plus loin, au chapitre Auteur, l'explication du curieux rôle que joua Chevalet dans ces circonstances.

[2] *Trois Doms*, pp. LXXXII et LXXXVI.

[3] *Ibid.*, t. I, pp. 363-364.

Dampdeomopolys porte à sa cotte de drap d'or « une bordure de pierres précieuses de plus de deux mille écus » : c'est-à-dire au minimum 10,000 francs [1].

Et n'allez pas croire à une fantaisie ou à une invention du narrateur fidèle qui nous a décrit ces merveilles; les costumes d'apparat du temps exigent autant de richesse, et il a pris soin de prévenir notre étonnement en ces termes, au début de sa fidèle relation :

> Ne pensez pas, amyables lecteurs
> Que de la Monstre ici après déduite
> Soit une fable, ou que les directeurs
> Ayent voulu que vérité escrite.
> Il est certain qu'elle a été réduite
> De point en point, selon la veue d'œil.
> Et voudrois bien que selon le mien veuil
> Dieu tout-puissant la voir vous eust permis :
> Lors vous diriez : L'auteur de ce Recueil
> A plus laissé que davantage mys [2].

CHAPITRE VI

L'auteur.

Nous n'avons pas l'intention de parler ici de chaque auteur en particulier. Nous ne démarquerons pas le travail de M. Rohnström sur Jean Bodel [3], le livre de M. Clédat sur

---

[1] THIBOUST, p. 45.

[2] ID., p. 76.

[3] ROHNSTRÖM, *Étude sur Jean Bodel.* Upsal, Almqvist et Wiksell, 1900, in-8°. On trouvera une bonne analyse du miracle de saint Nicolas, qui date de la fin du XIIe siècle, aux pages 56 à 60 de l'ouvrage cité. Le *Théophile* de RUTEBŒUF et les délicieuses pièces d'Adam de le Hale sont de la seconde moitié du XIIIe siècle.

Rutebeuf [1], la belle étude de M. Guy sur le Trouvère Adam de le Hale [2]. Nous ne parlerons pas davantage de Mercadé, l'auteur de la « Vengeance Nostre-Seigneur [3] », des Gréban, de Guillaume Flamant, chanoine de Langres, de Jean du Puis, maréchal des logis, de Jean Louvet, sergent à verge au Châtelet de Paris [4], de Guillaume le Doyen, d'Andrieu de la Vigne, de Gringoire et de Chevalet. On trouvera dans Petit de Julleville [5] le peu de détails biographiques qu'on a pu rassembler sur eux.

Qu'il nous soit permis seulement de classer par ordre de professions les auteurs dont les noms nous ont été transmis. Neuf étaient des ecclésiastiques : Eustache Mercadé, Arnoul et Simon Gréban, Guillaume Flamant, Michel le Flameng, Claude Doleson, le chanoine Pra, Loys Choquet et Nicolas Loupvent. Jacques Millet et Barthélemy Aneau sont juristes. Louvet est huissier, Guillaume le Doyen et Jean d'Abondance sont notaires; Jean Michel est médecin; Jean le Prieur et Eloy du Mont sont valets de chambre de rois. Andrieu de la Vigne, Pierre Gringoire, dans une certaine mesure, Arnoul Gréban et à coup sûr Claude Chevalet, peuvent seuls être classés parmi les auteurs dramatiques de profession vivant de leurs œuvres.

Il convient peut-être d'associer à ces noms ceux des arran-

---

[1] Auteur d'un très curieux miracle de *Théophile*. (Cf. *OEuvres de Rutebœuf*, publiées par JUBINAL, nouv. édit. Paris, Delahays, s. d., t. II, pp. 231-262.) Le livre de M. Clédat a paru dans la Collection des Grands Écrivains Français.

[2] Auquel il convient de joindre les commentaires de M. Guesnon dans le Moyen Age.

[3] Et peut-être de la Passion d'Arras, s'il fallait en croire l'éditeur M. Richard; mais sa démonstration est tout à fait insuffisante. Cf. dans l'article critique de M. Stengel, dans la *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, t. XVII, 1895, pp. 217 sqq. de la deuxième partie, et Rom., t. XXVIII, 1899, p. 468, la note de M. Paris.

[4] Sur ce sergent-poète, voyez EM. ROY, *La Comédie sans titre*, p. CXLII sqq.

[5] Tome I, chapitre IX.

geurs connus : le rhétoriqueur Jean Bouchet[1], Pierre de Hurion, qui travaillait pour le compte du roi René[2], Pierre Curet, chanoine du Mans[3], et, enfin, la célèbre Marguerite de Navarre qui composa des « comédies sacrées ».

Nous essaierons plutôt de tracer ici, de peindre l'auteur des mystères, d'assister à ses entrevues avec les organisateurs, de le suivre dans la composition du livre, de compter avec lui les deniers qu'il reçoit pour son œuvre; nous nous insinuerons dans son esprit, étudierons ses goûts et ses facultés à travers son œuvre et à travers sa vie; en un mot, nous voudrions dessiner la psychologie d'un auteur de mystères.

Une remarque s'impose tout d'abord : par la seule liste que nous venons de dresser, on comprend que depuis le XIIe siècle, une grande révolution littéraire s'est opérée. La littérature et surtout la littérature dramatique a cessé d'être en grande partie anonyme. A mesure qu'on marche vers la Renaissance l'individu a davantage l'orgueil de lui-même et de ses œuvres. En art comme en littérature, l'époque des œuvres signées a sonné.

Nous nous représenterons assez bien l'auteur au travail, en admirant la belle gravure de Dürer, où l'on voit Erasme enveloppé d'une ample toge à large manches, debout devant une table, et se disposant à continuer la page commencée, supportée par un grand pupitre de bois. Autour de la table devant laquelle il se tient, s'étagent, sur des bancs de bois, d'épais in-folios aux fermoirs de cuivre, dont quelques-uns sont large ouverts. Le grand « essayiste » paraît méditer et regarde, sans voir, l'encrier en plomb qu'il tient dans la main gauche, ou la plume qui est dans sa droite.

Mettez à la place d'Erasme un Jean Michel et il n'y aura pas

---

[1] Voyez le chapitre précédent.

[2] Cf. Lecoy de la Marche, *Le Roy René*, t. II, p. 143.

[3] Cf. Le P. Louis Pottier, *La vie et histoire de Madame sainte Barbe*. Mamers, Fleury, 1902, in-8°, pl., p. 9.

grand' chose à changer au tableau, sauf un détail pourtant : les livres qu'il a autour de lui sont sans doute des œuvres d'érudition, des Sommes théologiques, des *Historiæ scolasticæ*, des encyclopédies quelconques, des « arts de dictier et faire chansons », mais ce sont également les manuscrits des Passions, jeux et miracles que ses prédécesseurs ont composés. Là, il pille sans pitié, sans pudeur, sans vergogne; tout lui est bon : rimes, vers, scènes entières. Un tel a traité la même matière que lui; n'est-il pas naturel qu'il profite du travail de son aîné? A quoi bon se forcer l'esprit à trouver du nouveau, si la scène heureuse et pleine d'effets a déjà été tracée. Mentalité différente de celle de notre époque, qui a créé les droits d'auteurs; pour lui, le droit d'auteur est le droit de prendre son bien où on le trouve, sans jamais citer. Il fusionne aussi deux scènes trouvées dans deux drames différents en y mettant à peine une soudure. C'est ce qu'a fait l'auteur des mystères rouergats, dont nous possédons probablement le manuscrit original.

Il a dû écrire les morceaux dont son œuvre se compose, non dans l'ordre que semble indiquer celui où nous les trouvons, mais au fur et à mesure que se présentaient les originaux qu'il entendait reproduire ou imiter; il en commençait alors la transcription à tel endroit de son volume, selon la place que leur assignaient les événements mis en scène, se réservant l'espace qu'il jugeait nécessaire pour les morceaux qui devaient précéder... Plusieurs fois, ses calculs l'ont trompé et des feuillets sont restés blancs entre un morceau et l'autre [1].

Cette manière de procéder explique admirablement bien le décousu de certains mystères. Il est presque certain que les auteurs ou arrangeurs du « Mystère du Viel Testament » (il est bien difficile parfois de les distinguer les uns des autres) ont procédé d'une façon identique, et que cet immense cycle est le résultat d'une juxtaposition, d'une agglomération de drames

---

[1] Préface de JEANROY et TEULIÉ, p. VI.

successifs [1], depuis la procession des prophètes, elle-même issue du sermon apocryphe de saint Augustin, jusqu'aux interminables complications de l'imprimé du XVIe siècle.

Couper, souder, ajouter, c'est tout ce que fait l'auteur de mystères, et l'on en est vraiment à se demander s'il mérite un autre nom que celui d'arrangeur ou de « fabricateur selon les arts de rhétorique », comme on qualifie Roland Gérard à Valenciennes. On y ajoute, il est vrai, le titre « d'originateur ».

Jean Bouchet, qui s'attela souvent à une semblable besogne, dévoile en quelques vers toutes les ficelles du métier :

> Du moule ay prins ce que j'ay bon trouvé,
> Et ce qui est par l'Église approuvé,
> Car il y a au moule aulcuns passages
> Qui n'ont passé par l'escolle des sages :
> Dont par conseil j'ay fait rescision,
> Et en ces lieux mis quelque addition [2].

Ces additions était le plus souvent des scènes plaisantes ou grossières, des imprécations de bourreaux et de tyrans, des dialogues de pâtres, d'ouvriers et de geôliers, des scènes de diablerie, des scènes d'hôtellerie, dont le jeu de « Saint-Nicolas », de Bodel, avait brillamment ouvert la série [3]. Touliffault, Mauduyt, Trouillart et Torchemuseau [4], Panthagruel, Agrappart et Titynillus étaient chers aux spectateurs [5]; et

---

[1] Cf la préface de M. Picot, *Mystère du Viel Testament.*

[2] Clouzot, p. 35.

[3] Jeanroy et Teulié, p. xxvii.

[4] Sur les tyrans et bourreaux, voyez la récente dissertation de M. G. Lindner, *Die Henker und ihre Gesellen in der altfr. Mirakel- und Mysteriendichtung*. Greifswald, Adler, 1902.

[5] Sur les diables, voyez la dissertation de H. Wieck, *Die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs*, et le livre de M. Ern. Soens, *De rol van het booze beginsel op het middeleeuwsch tooneel*. Gent, Siffer, in-8°, 1892.

il les auraient au besoin réclamés à grands cris ; ils y tenaient comme les Napolitains à leur Polichinelle.

C'est dans ces scènes qu'il faut retrouver la personnalité de l'auteur ; c'est là qu'éclate l'originalité de Gréban, le seul remanieur du XVe siècle qui fût doué d'un génie littéraire, et dont les aimables pastorales et la belle « Chanson des damnés », reposent des platitudes environnantes ; c'est là aussi que jaillit l'esprit, si heureusement comique d'Antoine Chevalet et la verve un peu surabondante de l'hypothétique Jean Michel. On sent bien que tout l'effort de leur composition porte sur les scènes de ce genre, chères aux hommes du peuple, las des plaintes de Marie et des prêches de Jésus ou des Apôtres.

C'était d'ailleurs un moyen de faire avaler un peu de morale entre deux hoquets de rire, comme une pilule entre deux gorgées d'eau.

Mais ne l'oublions pas, le but et l'esprit du mystère restent invariablement religieux, plus encore pour l'auteur et l'acteur que pour le spectateur. Un prêtre, Éloi d'Amemol, nous a conté lui-même comment il fut amené à composer la grande diablerie des « Peines de l'Enfer [1] » :

« Un jour étant couché seul dans ma chambre, il me sembla qu'on me transportait aux portes des Enfers et que j'entendais Satan qui conversait familièrement avec Lucifer et lui racontait toutes les ruses qu'il employait pour tenter les chrétiens ; car pour les hérétiques et les infidèles, continuait-il, comme ils me sont dévoués, je ne m'en embarrasse guère. Le diable, croyant n'être entendu de personne, découvrait à son maître toutes ses ruses sans déguisement. Et lorsque je fus de retour chez moi, je pris promptement une plume, de l'encre et du papier, et m'étant mis à écrire, je couchai sur le papier, non

---

[1] Quand il y avait moins de quatre personnages, on parlait d'une « petite diablerie » ; de là l'expression : faire le diable à quatre. (Note de Dom Piolin, *Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du moyen âge*. Mamers, Fleury et Danzin, 1892, gr. in-8°, p. 189.)

tout ce que j'avais entendu, mais seulement ce que ma faible mémoire avait pu retenir, afin que les chrétiens, instruits des tours de Satan, pussent les prévenir et les éviter [1]. »

Cette tendance apostolique est parfaitement soulignée dans cette note presque rageuse, en marge d'un mystère encore inédit de Chantilly : « Notez en ceste page la preservacion du péché originel au regart de Notre Dame! qui dist le contrère est escommunié, puisque l'église l'a déterminé [2]. »

Souvent, pour rendre son prêche plus efficace, l'auteur cite ses sources dogmatiques; il y met plus de bonne volonté qu'à citer ses sources littéraires. Pour tout dire, les premières sont généralement apocryphes. Le sens critique faisant totalement défaut à l'originateur, nous en verrons plus loin d'abondantes preuves, plus une source est féconde en épisodes variés et intéressants, meilleure elle est. Évangile de Nicodème, Évangile de la Naissance de Marie, Légende dorée, tout lui est bon. Gréban lui-même, si soucieux, d'après G. Paris, d'écarter les épisodes apocryphes, au lieu de se borner aux quelques lignes du chapitre VIII, consacrées à Simon le Magicien, par les Actes des Apôtres, recourt à la Relation de Marcel pour raconter tout au long dans le « Mystère des Actes », la comparution de Simon et de saint Pierre devant Néron.

L'auteur du Mystère de l'Incarnation et de la Nativité [3] se plaît à déployer dans ses notes marginales l'érudition la plus vaste; il semble y mettre un point d'honneur.

Il est aussi juriste puisque Normand. Ses confrères n'ont rien à lui envier d'ailleurs. Tout le mystère du moyen âge est un évangile judiciaire : c'est l'histoire d'un gigantesque procès entre Paix et Miséricorde d'une part, qui veulent sauver l'homme, victime du péché originel, et de l'autre côté, Justice

---

[1] Idem, *Ibid.*, p. 190, d'après les pères Parfaict.
[2] Manuscrit 657 de Chantilly, p. 65.
[3] Leverdier, *Passion*, t. II et III.

et Vérité, qui font reconnaître l'étendue de sa faute [1]. La passion rouergate [2] est un procès rimé.

Il enlève au sacrifice du Christ toute grandeur en lui faisant épuiser tous les recours, que de droit :

Les juges, conseillers, avocats et notaires (entendez les greffiers et avoués) et le sergent Roma (entendez l'huissier) ont revêtu le costume qui convient à leur respectable profession et s'asseyent chacun à leur place.

Survient Nature humaine, habillée en vieillard ; elle fait rédiger, par le Notaire du tribunal de la Loi de Nature, un exploit d'ajournement, qui est signifié à Jésus, par le ministère du sergent Roma :

> A la resquesta de Natura Humane
> Jeu vos ajorni personalmen
> Que agatz (ayez) à comparer encontinen
> Per davant las jutges de la ley de Natura [3].

Adam, qui préside les débats, refuse d'écouter Nature humaine et lui désigne d'office un avocat ; c'est Charité, et à Jésus, il donne comme défenseur Ignocensia (Innocence). Celle-ci fait semblant de parler à l'oreille de sa partie, « et que le greffier, dit la rubrique, fasse semblant d'écrire tout ce que disent les parties ».

Charité prétend que Jésus doit mourir au nom de la loi de Charité ; Ignocensia proteste au nom de son client. Après les plaidoiries, chacun se rassied, puis Adam se concerte avec ses collègues et finit par rendre un jugement de condamnation,

---

[1] Ce débat des « Quatre Vertus », parfois réduites à deux ou grossies à cinq, se retrouve aussi dans les mystères germaniques, notamment dans le *Paaschspel de Maestricht*. Cf. M. WILMOTTE, *Les Passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français*. (ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE. MÉMOIRES COURONNÉS, in-8°, t. LV, 1898, pp. 97-98.)

[2] JEANROY et TEULIÉ, *Mystère rouergat*, pp. 194 sqq.

[3] *Loc. cit.*, p. 26.

que confirment les autres juges, Noë, Abraham et Jacob. Adam et ses acolytes prennent même la peine de s'excuser auprès de la Vierge Marie, en alléguant qu'ils ont de l'enfer pardessus la tête ; ils y sont depuis 5,000 ans.

Le mère de Dieu ne se tient pas pour battue ; elle interjette appel devant les juges de la Loi d'Écriture, et après les mêmes formalités rigoureusement observées, Fidélité, désigné à Jésus comme avocat par le président David, défend avec énergie son client. Vérité plaide pour Nature humaine, et ses conclusions, défavorables à Jésus, sont adoptées par le tribunal. Notre-Dame maudit ses juges et prend son recours en cassation, devant la Loi de Grâce. Humilité plaidera en vain pour Jésus; Nécessité, défenseur de la partie adverse, l'emporte définitivement [1].

Jésus apparaît ainsi comme la molle et inconsciente victime d'une erreur judiciaire.

A côté de l'influence du Palais, il convient de signaler l'influence antique qui se fait particulièrement sentir aux XVe et XVIe siècles. Plus on approche de 1500, plus cette tendance s'accentue. Toutes les figures de la mythologie apparaissent. Cerbère transformé en démon grogne à la porte et, en bon portier, envoie les visiteurs à tous les diables; Minos apparaît à côté de Pluton [2]. Proserpine a un succès tout particulier : elle est la reine des enfers et comme telle s'avance à Bourges,

---

[1] On trouve encore un bien joli exemple de procès théologique, dans l'*Advocacie Notre Dame,* œuvre d'un rimeur bas-normand. Le litige porte sur le genre humain. Satan est demandeur, Notre-Dame défenderesse. Il dépose des conclusions tendant à récuser l'advocate de la partie adverse : 1° parce que femme, donc inhabile à plaider ; 2° parce que mère de Dieu, donc parente du juge. Satan, battu sur ce point, invoque la prescription et le passage de l'Évangile qui l'appelle roi de la terre. La Vierge recourt aux larmes, ce qui soulève les protestations de l'avocat infernal contre cet abus du pathétique. Faut-il ajouter que l'Ennemi perd son procès ? Cf. Lenient, *La satire en France au moyen âge.* Paris, Hachette, 1877, in-8°, pp. 176-178.

[2] Cf. la dissertation Wieck, pp. 9 et 10, où l'on trouvera une énumération plus complète.

« vestue d'une peau de ourse, ayant longues mamelles, desquelles dégoûtoit incessamment du sang, et parfois jettoit feu sifflant [1] ». L'Enfer chrétien s'habille de défroques classiques.

L'auteur tient à faire parade de son savoir antique : l'érudition et l'antiquité sont à la mode, il sacrifie aux puissances du jour. Au surplus, il le fait sans le moindre discernement. Gréban, tout docteur qu'il est, place dans la bouche de deux prêtres égyptiens, Théodas et Torquatus, ces lamentations sur leurs idoles détruites.

THÉODAS.

Veez cy le grand dieu Mahomet
Qui ha la teste despecee ;
Veez cy Venus toute cassée,
Veez cy Apolo et Juppin.

TORQUATUS.

Veez la Saturne et Adoyn (Adonis)
Pana, Cloto et Lachesis,
Demoguorgon (?) avec Ysis
Mis par terre avec Ycarus (Icare).

THÉODAS.

Veez ey Flora et Zéphirus,
Juno, Scelion (?) et Mynerve [3], etc.

Ce mystérieux Demogorgon est encore invoqué par Aman dans le « Mystère du Viel Testament », en même temps que Prométhée et Deucalion [4].

---

[1] THIBOUST, p. 22.

[2] On sait que Mahomet était pour le moyen âge, avec Apollin (Apollon) et Tervagan (Hermes Trismégiste, d'après M. Bréal) un des trois grands dieux des Sarrasins, autrement dit des païens, car les Saxons eux-mêmes étaient qualifiés Sarrasins.

[3] *Passion de Gréban,* v. 7494 à 7503.

[4] Tome VI, p. 167.

Les auteurs étalent encore leur pédantisme en intercalant dans leur texte des passages en pseudo-hébreu, en simili-allemand, flamand ou breton [1].

Le même drame cyclique du « Viel Testament » renferme une scène d'un délicieux anachronisme qui fixera définitivement les idées : Nabuchodonosor mande auprès de lui, par l'intermédiaire d'Holofernes, son maître d'artillerie! Et l'on assiste à une inspection d'armes des plus complètes; c'est tout un arsenal d'engins de guerre du XVIe siècle qui figure ici.

« Le maître d'artillerie, avec ses gens, met à point certaines pièces d'artillerie », puis, avec le sénéchal et le maréchal, fait l'inventaire des instruments d'attaque et de défense.

Tâchons maintenant de pénétrer plus avant dans l'âme des auteurs; en général fort humbles, ils traitent docilement les sujets qu'on leur commande : tel ce Jean du Périer, dit le Prieur, maréchal des logis du roi René, qui reçoit une grosse somme « pour certains livre ou histoire des Apôtres, qu'il avait naguières dressié et mis en ordre selon la matière que le dit seigneur lui avait baillée [2] ». Aussi le même auteur explique-t-il lui-même au public, dans le prologue, comment le roi René a chargé d'une si lourde tâche un simple « valet de chambre [3] ».

Le plus bel exemple de cette humilité de l'auteur est celui du chanoine Pra, qui n'avait de talent que tout juste assez pour composer un fastidieux mystère, et qui soumet sa copie aux

[1] Nous avons soumis à M. Schwab tous les textes prétendûment hébreux trouvés par nous dans les mystères. Il les a analysés dans la *Revue des études juives*, octobre-décembre 1902 et janvier-mars 1903, pp. 148-151. Pour le flamand, voyez *Bulletin du bibliophile*, 1878, p. 11 (note de M. Mâcon); pour le celtique, *Bulletin du bibliophile*, 1899, p. 192, et *Revue celtique*, 1899, pp 183-190.

[2] Archives des Bouches-du-Rhône, B. 273, fol. 193, cité par Lecoy de la Marche, *Le Roy René*, t. II, p. 143, in-8°.

[3] Bibliothèque Nationale, manuscrit français 24334, prologue.

organisateurs comme un enfant remet au maître un devoir à corriger.

Six semaines après la commande qu'on lui a faite d'un mystère des « Trois Doms », il arrive à Romans avec ce qu'il avait composé de la première journée. Les commissaires se réunissent à l'hôtel de ville pour entendre la lecture. Mécontents, ils envoient un express à maître Chevalet, « fatiste » ou poète, de Vienne, pour le prier de venir à Romans collaborer au livre des trois martyrs comme « coadjuteur » du chanoine Pra. Ce Claude Chevalet s'était acquis à cette époque une certaine réputation. C'était lui que les Lyonnais avaient chargé de la « poetrie et versification » du mystère joué à l'entrée de Charles VIII. Valence le fait venir pour préparer les farces à l'entrée de l'évêque Gaspard de Tournon, mais, enivré par ses succès, il le prend de très haut avec les consuls et refuse de livrer son manuscrit avant règlement complet de la somme fixée pour son travail. C'étaient tous ces triomphes qui justifiaient l'incipit de l'édition posthume du Mystère de saint Christophe en 1527 : « S'ensuyt la vie de sainct Christofle élégamment composée en rime françoise et par personnages par maistre Chevalet jadis souverain maistre en telle composture. »

Voici donc notre souverain maître arrivé à destination.

A en juger par son œuvre, libre, capricieux, indépendant, plein de verve, cynique, brutal, il ne put se plier à être le coadjuteur de quelqu'un, et au bout d'une semaine quitta la ville « pour ce qu'il ne volit pas besoigner avec le chanoine Pra. » Une indemnité de 10 florins 8 s. lui fut payée pour son déplacement.

Le pauvre chanoine est abandonné à ses propres forces; il travaille patiemment comme une fourmi, mais sa fourmilière était sans cesse détruite par des mains impitoyables.

Dès qu'une partie était terminée, les commissaires procédaient à la « visite du livre ». Il y eut des séances où l'on vaqua jour et nuit, ni plus ni moins que dans un parlement, pour amender l'infortuné manuscrit. Les corrections furent si nom-

breuses qu'il fallut le recopier en entier. Ce qui nous en reste ne plaide ni en faveur de l'auteur ni en faveur des correcteurs. On comprend d'ailleurs quelle mosaïque devait former une œuvre aussi remaniée.

Malgré tout, les commissaires furent pris de peur au moment de la représentation. Pauvre chanoine, le jugeait-on assez médiocre!

On résolut de faire « radouber » le rôle de bourreau et l'on recourut... à qui? à Chevalet; il était l'homme indispensable. Aussi lui dépêcha t-on un certain Combez des Coppes, noble romanais qui passa quatre jours avec le poète pour lui arracher, moyennant 7 florins, les corrections désirées. Les repas de l'auteur étaient en outre largement payés.

Chevalet corsa le rôle des tyrans, mit partout les grossièretés spirituelles qui étaient son talent particulier, arrondit certaines tirades et de ci de là poussa un peu le sentiment [1].

Un autre trait bien curieux de la vie des anciens dramaturges est celui du bourgeois d'Abbeville allant, en 1452, trouver Arnoul Greban en son logis à Paris et lui payant la somme de dix écus d'or pour avoir un exemplaire du fameux jeu de la Passion [2] qu'il avait composé naguère à la « requeste » de ceux de Paris. Or, comme ce précieux manuscrit avait été clos et scellé des sceaux du magistrat d'Abbeville, « et mis en un coffre en l'échevinage de la dite ville, tant et jusques à ce qu'on verra iceulx juer », d'autres villes de province avaient dû imiter leur sœur de Picardie et fournir ainsi à l'heureux docteur d'abondantes ressources [3].

La durée de la composition de pareils ouvrages ne nous est pas toujours connue avec la même précision que pour l'histoire des « Trois Martyrs » de maître Jean de Mont, « lequel est demeuré à le faire quatre moys [4] ». Andrieu de la Vigne ter-

---

[1] *Trois Doms*, pp. XXX à XXXVI et LIV-LVI.
[2] Vers 1450.
[3] P. PARIS, *op. cit.*, pp. 7-8.
[4] Représentation à Valence 1469-1470. Voyez *Trois Doms*, p. VIII.

mine en cinq semaines le Mystère de saint Martin [1]. Mais à Rouen, en 1491, le livre était commencé depuis dix-huit ans [2] !

Le registre, de forme très variable, était souvent oblong comme les livres portatifs des collecteurs d'impôts : c'est le cas pour les nombreux manuscrits qui nous ont été conservés des mystères de Lucerne; c'est le cas aussi pour le manuscrit 617 de Chantilly.

Parfois aussi, c'est un rouleau que l'un des metteurs en scène qui joue le rôle de souffleur garde en main et qui ne contient guère que les rubriques et les premières notes des répliques.

L'exemple le plus remarquable que nous ayons conservé de ce genre de *libretto* est la *Frankfürter Dirigierrolle,* à la fin du XV[e] siècle [3]. Dès le dernier tiers, on imprime les mystères à l'initiative, soit de quelque riche bourgeois comme Alabat [4], qui sollicitait et obtenait du roi un privilège, soit d'un imprimeur-éditeur comme Antoine Vérard, Jean Trepperel, Alain Lotrian, etc. Ces privilèges étaient fort disputés, des contrefaçons se produisaient sans cesse et il fallait les faire renouveler [5].

---

[1] Procès-verbal de la représentation de 1496 à Seurre, dans JUBINAL, t. I, p. XLIV.

[2] LEVERDIER, p. LVI.

[3] Cf. MONE, t. II, pp. 119-120; RICHARD, *Frankfürtisches Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte,* t. III, p. 137; FRONING, *Das deutsche Drama des Mittelalters.* (DEUTSCHE NATIONAL LITTERATUR, t. XIV, 3 Teile. Stuttgart, 1891, in-8°, et DU MÉRIL, p. 297.)

[4] Riche bourgeois et marchand de la ville de Bourges qui fit imprimer à ses frais, par Nicolas Cousteau, le *Mystère des Actes des Apôtres,* en 1537. Cf. l'exemplaire du duc de la Vallière, à Chantilly.

[5] Cf. les éditions ultérieures de 1540 et 1541 du même mystère (édit. de 1540), se trouvent entre autres à la Bibliothèque Nationale et au Musée Condé. La Bibliothèque royale à Bruxelles possède de l'édition de 1541 un exemplaire dans lequel nous avons malheureusement constaté une substitution de feuillets. Voyez aussi CAHIER et MARTIN, *Vitraux de la cathédrale de Bourges,* in-fol., t. I. p. 153.

Cependant comme ces livres coûtaient fort cher [1] et qu'il eût été difficile d'y faire des annotations supplémentaires, on les recopiait en y ajoutant certains dialogues à effet ou des indications scéniques. L'écriture devait d'ailleurs être employée pour la musique, inséparable du mystère, et qu'un calligraphe intercalait dans les intervalles laissés en blanc par l'imprimeur, car on n'appliquait pas encore au XV[e] siècle les procédés de la presse, pour la reproduction des portées et des notes [2].

L'édition était surtout destinée aux acteurs de province qui désiraient reproduire les merveilles exécutées par les confrères parisiens. Paris était, comme maintenant encore, le grand centre d'édition des pièces de théâtre.

Mais on achetait beaucoup les mystères pour les lire et s'en donner ainsi le spectacle dans un fauteuil. Nous en trouvons des exemplaires dans des bibliothèques d'avocats et de marchands de Paris [3]. Ainsi s'expliquent les trois éditions du Mystères des « Actes des Apôtres » qui se succèdent dans l'espace de quatre ans [4]. Ainsi s'explique aussi qu'un exemplaire soit venu échouer chez la Pompadour, qui, sans doute ne l'a jamais lu [5].

Le vœu formulé par Guillaume Alabat était donc réalisé : « Je désirant... comme ces jours passés ont esté en la ville de Bourges, triumphamment représentez et non jamais ailleurs .. Affin que la lecture ou audience d'iceulx parvint non seule-

---

[1] En Italie, à Pérouse par exemple, c'étaient des confréries qui prêtaient les *libretti* et elles tenaient même un registre des prêts. (Cf. CIRO TRABALDAZA, *Una laude umbra e un libro di prestanza* dans les *Scritti vari di Filologia* a ERNESTO MONACI, et MONACI, *Appunti per la storia del teatro italiano*, t. I, 1874, in-8°, pp. 28 et 30.

[2] LEVERDIER, p. XVIII.

[3] Cf. COYECQUE, *op. cit.*, p. 18, inventaire après décès des biens de Macée Myette, première femme de Fr. Cousinot, avocat, et de feu Nicolas Boudier, marchand et bourgeois de Paris (1513).

[4] Années 1538, 1540, 1541. Voyez *P. de J.*, pp. 461 et 462.

[5] C'est l'exemplaire de Bruxelles.

ment aux présens mais aussi aux yeulx et aux oreilles de ceulx qui sont à venir et des lointains... »[1].

L'édition de 1537, dont nous extrayons ces lignes, renfermait quelques feuillets probablement extraits d'une édition antérieure et intercalés par un bibliophile; par la suite, ils furent jugés trop hardis, et on ne les retrouve plus dans aucune édition ultérieure.

C'est assez dire qu'il existait une censure. Celle-ci partageait le privilège de toutes les censures, c'est d'être à la fois aveugle et inefficace : on supprimait des pages fort innocentes, comme celles que nous venons de citer et qui renferment une sentence donnée par Justice Divine contre Lucifer et l'admettant à plaider sa cause en paradis : mais on en laissait d'autres, exécutées et imprimées sous l'approbation des autorités, et qui étaient pleines de simulacres de viols et versaient des hottées d'ordures.

Les interdictions et les approbations émanaient des souverains, des municipalités ou du clergé. Tout le monde connaît le fameux document du 4 juin 1398, d'où il résulte qu'un sergent au Châtelet se transporta à Saint-Maur pour faire publier l'ordonnance du prévôt de Paris, édictée la veille et défendant « a tous manens et habitans en la ville de Paris, de Saint-Mor et autres villes de autour Paris que ils ne facent ne se esbatent [à] aucuns jeux de personnages », sans l'autorisation expresse du roi. Le procès-verbal constate que « nonobstant furent aucuns qui jouèrent personnaiges de la Passion Nostre Seigneur[2]. »

Les administrations communales remplacent le plus souvent la censure royale. En 1462, à Tournai, la société des « Cœurs Joyeux » sollicite l'autorisation de représenter pendant les fêtes de Noël l'abrégé de l'histoire de la destruction de Troie. En février 1541, Jehan Seneschal et autres joueurs des Actes des

---

[1] Préambule de l'édition de 1537.
[2] P. de J., t. I, pp. 414-415, dans Thomas, *op. cit.*

Apôtres demandent aux « consaux » de vérifier leur pièce [1].

Mais la vraie censure, celle qui porte uniquement sur le texte, et qui n'est pas fondée sur des raisons d'ordre intérieur et de police générale, est le fait des Officialités, des Chapitres ou simplement des curés. Lors de la Passion de Valenciennes, l'évêque de Cambrai, Robert de Croy, charge de savants docteurs d'examiner et de contrôler le manuscrit [2].

En 1476, quatre habitants de Creil furent mis à l'amende pour avoir joué une « Vie de saint Victor » malgré l'interdiction du curé. Pour tout dire, ils avaient dérobé à l'église une statue de sainte pour en faire une idole [3] !

Aucun texte ne marque mieux la soumission de l'auteur à l'égard de l'autorité seigneuriale et ecclésiastique que ce prologue du Mystère de la Résurrection [4].

> Car cil qui les rymes en fist,
> En l'onneur du doulx Jhésucrist,
> Ne les eust ozé entreprendre
> S'ils n'eust pleu au[x] clercs luy aprendre
> Comment il s'en devoit chevir (venir à bout).
> . . . .
> Je proteste publiquement
> Pour tous joueurs généraument...
> . . . .
> Que au cas qu'il seroit par aucun
> Contre la foy riens dit ou fait,
> Il soit réputé pour non fait.
> Car nous n'entendons dire ou faire
> Riens qui soit à la foy contraire
> *Ne qui la noble seigneurie*
> *De rien offende ou injurie.*

---

[1] Cf. Hoyois, *Les lettres tournaisiennes,* pp. 90-91.
[2] P. de J., *Contrat de Valenciennes,* t. II, p. 145.
[3] P. de J., t. I, p. 384.
[4] Manuscrit de Chantilly, dans Mâcon, *op. cit.,* p. 5.

Nous soubmectans sans fiction
A la bonne correction
De la noble université,
D'Angiers, l'ancienne cité
Et pareillement sans Débat
De Monseigneur notre prélat.

Que ceci vaille en même temps comme exemple de l'art de cheviller, si familier à l'auteur de mystères. La rhétorique le pénètre complètement. La « tabulature » hante son esprit et il épuise dans ses œuvres toutes les formes tourmentées que réclamait la lyrique contournée du temps. Quelques-uns, comme Gréban, en ont tiré le plus heureux parti, comme dans ce rondeau diabolique que nous appellerions maintenant triolet.

La dure mort éternelle
C'est la chançon des dampnés;
Bien nous tient a sa cordelle
La dure mort éternelle;
Nous l'avons desservy telle
Et à luy sommes donnés;
La dure mort éternelle
C'est la chançon des dampnés [1].

Mais ce qui est vrai d'un homme de réel talent comme ce Gréban ne doit pas s'entendre des autres rimailleurs de mystères, qui méritent d'être flagellés du nom que se donne avec fierté l'un d'entre eux : « fabricateur selon l'art de rhétorique [2] ».

Combien gagnait l'auteur à faire de si bel ouvrage? Cela varia suivant les époques, les ressources des communes et

[1] *Passion de Gréban*, v. 3852 à 3859.
[2] Il s'agit du clerc Roland Gérard, l'un des « originateurs » de la *Passion de Valenciennes* (1547). Cf. P. DE J., *Contrat*, p. 146.

l'importance de l'œuvre. A Vienne, en 1400, maître Jean Gorio dit Galaot reçoit 40 florins et une gratification supplémentaire de 10 florins parce que l'on a été content de lui [1].

Plus tard, en 1478, Jean du Périer reçoit du roi René la somme de 250 florins, entre autres pour sa « refaçon » des « Histoires des Apôtres [2] ».

A Romans, en 1509, le chanoine Pra recevait pour son gros Mystère 159 florins, et pour huit mois de dépenses à Romans, à 12 florins par mois, 96 florins ; au total 255 florins, ce qui vaudrait aujourd'hui quelque chose comme 3,247 fr. 42 c^{s}. Le papier dont il avait besoin pour reviser le manuscrit lui avait été payé en outre 3 florins 3 sous. Les frais de copie étaient également à la charge des organisateurs et s'élevèrent à 15 florins.

Le chanoine Pra recevait 3,247 francs. Un peu plus tard, au temps de Shakspeare, on payait 1,000 francs un chef-d'œuvre [3].

CHAPITRE VII

Les Acteurs.

Condition des acteurs.

En général et surtout avant le XVIe siècle, les joueurs de mystères sont des acteurs d'occasion et non des professionnels. Ce sont, pour la plus grande partie, des bourgeois et des ouvriers qui se réunissent un peu pour la gloire de Dieu, mais beaucoup plus pour le plaisir de jouer un drame, pour l'honneur de figurer un personnage plus haut que soi ou simplement pour le bonheur de quitter un instant la monotonie de

---

[1] *Trois Doms*, p. CVII.
[2] Texte déjà cité dans Lecoy de la Marche, *Le Roi René*, t. II, p. 143.
[3] Cf. Koch, *Shakespeare*, p. 260.

la vie quotidienne. Beaucoup aussi, dans le but d'amuser la foule, de lui plaire et de conquérir ses suffrages. Mais nobles et prêtres ne craignent pas de se mêler à la foule des acteurs du tiers dans une touchante fusion des classes; ce n'est pas qu'ils n'y gardent leur rang et qu'ils n'y assument les rôles de rois et de princes, de préférence à ceux de diables ou de bourreaux, mais cependant, c'est un noble qui, à Romans, joue le rôle de Brisebarre, premier tyran [1]. Les prêtres s'adjugent plutôt les rôles de saints, de saintes et de personnes divines; mais un des leurs ne craint pas d'être, à Metz, le bourreau de Dieu [2].

Quatre des acteurs de Romans appartiennent aux premières maisons de la ville. Il est vrai de dire qu'ils sont en bonne compagnie, car le maître de la monnaie, Girard Chastaing, le juge de la ville, Messire Louis Perrier, le chanoine Chastillon, l'official lui-même, c'est-à-dire le représentant de l'archevêque de Vienne, y figurent également [3].

L'ecclésiastique reste, en effet, l'âme du mystère.

En 1436, à Romans, une subvention de 5 florins est accordée à deux curés, pour faire un jeu sur la place publique [4].

A Metz, en 1437, un religieux et deux curés tiennent les rôles de saint Jean, Jésus, Judas, Titus.

En 1490, à Troyes, Nicole Molu, jacobin, avouait que depuis sept années il négligeait ses devoirs religieux pour étudier et jouer le rôle de Jésus [5].

Dans le Mystère de saint Martin, à Seurre (1496), le rôle du père du saint est rempli par Messire Oudet Gobillon, vicaire. Cinq religieux tiennent en outre les rôles de l'évêque des Ariens, de maîtres et de secrétain (sacristain) [6].

---

[1] *Trois Doms*, p. LVI.
[2] En 1437. Cf. P. DE J., p. 13.
[3] *Trois Doms*, p. XXXIX.
[4] *Ibid.*, p. DCCLIV.
[5] P. DE J., t. I, p. 367.
[6] JUBINAL, t. I, p XLIX.

A Laval, en 1507, au témoignage de Guillaume le Doyen, le clergé de Sainte-Thugal représente sur le grand pavé « le sacrifice d'Abraham »[1]. La même année, à Amboise, plusieurs ecclésiastiques obtiennent la permission de laisser pousser leur barbe pour figurer mieux leurs personnages dans les mystères[2], de même que les paysans acteurs d'Oberammergau se composent longtemps à l'avance la physionomie de leur rôle.

L'année suivante, plusieurs ecclésiastiques reçoivent du chapitre la permission de figurer dans un mystère et le chantre remplit même le rôle de Satan[3]. Le chapitre de la cathédrale de Rouen s'était montré plus libéral encore : en 1476, il permet aux chapelains de participer au mystère sans perdre les avantages résultant ordinairement de leur présence au chœur[4].

Comment concilier cette bienveillance extrême avec la sévère défense faite par le chapitre de Saint-Hilaire (Poitiers) à Jean de Baveay, maître de chapelle, de se mêler, sous peine d'excommunication, à « ces jeux vils, honteux, infâmes, déshonnêtes, vulgairement appelés farces, moralités, et d'engager personne, surtout des gens d'église, à se livrer à de telles insolences »?

L'interdiction ne produisit que peu d'effet, puisqu'elle dut être renouvelée deux ans après[5].

C'est que l'Église a fait, dès cette époque, une distinction étrange entre les mystères et miracles, pièces censées purement religieuses, et la comédie profane, farces et moralités. Ce n'est pas que les pièces ne fussent parfois beaucoup plus décentes que les mystères, mais l'Église n'a cessé de honnir

---

[1] *Viel Testament*, t. II, p. II.
[2] Du Méril, p. 61, note 4.
[3] Hamon, *op. cit.*, p. 111.
[4] Leverdier, t. I, p. LII.
[5] Clouzot, pp. 25-26.

les unes et de protéger les autres. Alphonse X établissait déjà au XIII[e] siècle, dans ses *Siete Partidas*, cette distinction : La loi 34 (titre VI de la *Partida prima*) « défend aux clercs de faire des représentations scéniques dans les églises ou même d'y assister comme d'autres le font ». Pourtant, ajoute la loi, il est telle représentation qui est permise aux clercs, comme celle de la Naissance de Notre-Seigneur, annoncée aux pasteurs par un ange, ou quand on expose l'Adoration des rois mages, le Crucifiement du Sauveur et la Résurrection au troisième jour, etc. De tels spectacles excitent l'homme à bien faire et raffermissent [1].

Or, telle a été invariablement la doctrine romaine. On ne peut pas dire que l'Église ait jamais formellement interdit les mystères; on continua à les jouer sous sa haute approbation jusqu'au XVIII[e] siècle, et même il ne serait pas difficile d'établir une série à peu près continue de représentations depuis les origines jusqu'à nos jours [2].

Examinons les interdictions qui se sont succédé dans le diocèse du Mans. Qu'y constatons-nous? D'abord que les mystères n'y sont pas compris, ensuite qu'il fut bien malaisé

---

[1] Manuel Garcia de Villanueva Hagaldo y Perra, *Origen, epocas y progresos del teatro español,* Madrid, 1802, dans Jubinal, t. I, p. xviii.

[2] Cela est si vrai, par exemple pour l'Espagne, que la reine Isabelle rendit, le 30 avril 1856, une ordonnance ainsi conçue :

« Article premier. — A partir de ce jour, ne pourront pas être représentés sur les théâtres du royaume, des drames dits sacrés ou bibliques, dont le sujet appartiendrait aux mystères de la religion chrétienne ou parmi les personnages desquels figureraient ceux de la Très Sainte Trinité ou de la Sainte Famille. »

Cette ordonnance fut donnée, dit la *Gazette de Madrid,* à la suite d'une plainte du vicaire de Madrid, à l'occasion du drame de la Passion, représenté sur le théâtre de la princesse. (Cf. Ad. Fabre, *Les clercs de la Basoche,* 1875, in-8°, p. 188.) Cette Passion était l'arrière-petite-fille des célèbres « autos sacramentales » du XVI[e] siècle, dont la lignée continue jusqu'à nos jours dans les représentations qui ont lieu encore dans de petits villages du Nord de l'Espagne.

d'empêcher les ecclésiastiques de continuer à jouer eux-mêmes dans les farces et jeux publics.

La première des deux ordonnances synodales auxquelles nous faisons allusion, s'exprime ainsi : « . . Et suivant les anciens canons et constitutions ecclésiastiques leur défendons (aux ecclésiastiques) de se trouver aux spectacles, farces et jeux publiques et surtout de n'y jouer et faire aucun personnage, et ceux qui depuis mois se sont tant oubliez que de servir aux dits jeux, les admonestons et leur ordonnons de s'adresser à nous ou à notre pénitencier pour être pourveu à seureté de leur conscience.

» Et sont faictes deffenses aux curez et tous ecclésiastiques né permettre et souffrir les dicts jeux et spectacles estre faicts ès églises et lieux distincz pour la prière et dévotion. »

Malgré cette ordonnance, la participation des prêtres aux jeux et farces les plus profanes fut si active, qu'elle appela une nouvelle sentence synodale du 6 mars 1626 . « Défendons à tous ecclésiastiques les brelans publics et d'assister aux spectacles, farces et surtout d'y jouer, n'y représenter aucun personnage, enjoignant expressément aux curez et autres ecclésiastiques de ne permettre ny souffrir les dicts jeux et spectacles estre faits ès églises cymetières et lieux destinez pour la prière et la dévotion ». Encore une fois, aucune interdiction n'est lancée contre les mystères, car ils eussent été expressément mentionnés.

Au contraire, le drame hiératique se maintient dans le Maine jusqu'au XVIII[e] siècle [1]. Loin que le grand mouvement des mystères ait pris fin en 1548, comme semble le croire M. G. Paris [2].

Cependant, aux XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles, les acteurs se recrutaient pour la plupart dans le tiers état, parmi les bourgeois et les ouvriers.

---

[1] Dom PIOLIN, *Le théâtre chrétien dans le Maine*. Mamers, Fleury et Danzin, 1892, in-8°, pp. 130-131.

[2] Préface de la *Passion de Gréban*, p. xx.

Les étudiants continuent à être animés du même zèle dramatique que leurs camarades de Beauvais aux siècles précédents. On sait que « écoliers et fils de bourgeois » jouaient habituellement à Angers aux foires de Pentecôte, notamment le délicieux jeu de Robin et de Marion [1] et il y a de bonnes raison de supposer qu'ils ont pris leur part de la Passion qui y fut jouée en 1486 « moult triumphamment et sumptueusement [2] ».

Faut-il rappeler que les juristes ont toujours pris une large part de ces réjouissances publiques? Qu'on pense aux représentations fameuses des clercs de la Basoche, dont nous n'avons pas à parler ici [3]. Le notaire Jean Didier joue le rôle de sainte Catherine ; un jeune avocat se fait remarquer à Laval, où le notaire Guillaume le Doyen remplit plus tard le rôle de Judas.

Au Temple, à Londres [4], on se mêlait aussi de jeux dramatiques, et les masques, les danses et les chants venaient souvent faire trembler les grimoires et faire sauter les perruques.

Cette tradition n'est pas tout à fait morte au Palais.

Mais un plus grand nombre d'acteurs se recrutent encore dans la petite bourgeoisie, les ouvriers des corporations, comme nous le prouverons bientôt, ou de simples paysans.

On nous conte même, à ce sujet, une douloureuse histoire : C'était à Beaulieu, près Laval, en 1551 ; des gens du peuple avaient monté un théâtre fort primitif. Une dizaine de jeunes nobles un peu avinés sortirent de chez Jean de Launay pour aller voir le mystère. L'un d'eux, le sieur de Villedé, se prit de querelle avec l'un des acteurs, Alain Chany; celui-ci fut blessé si grièvement qu'il mourut deux jours après; de Villedé lui-

---

[1] D'après Du Cange, t. V, p 784, col. 1, dans Du Méril, p. 65.

[2] Incipit de l'édition princeps de la *Passion de Jean Michel.*

[3] Bien qu'ils eussent joué des caricatures de mystères. Cf. Ad. Fabre, *Les clercs du Palais*, 2e édit. Lyon, Scheuring, 1875, pp. 128-129.

[4] Cf. Brotanek, *Die Englischen Maskenspiele; passim.*

même ne s'en tira pas sans dommage; les amis vinrent à la rescousse, tirèrent leurs épées, coupèrent les cordages des échafauds, détruisirent la loge de feuillage qui constituait l'Enfer et commirent cent excès.

Le tribunal fut impitoyable : il condamna à mort le jeune délinquant et décréta la confiscation de ses biens. Jean de Launay fut par la suite gracié, les autres prirent la fuite [1].

Groupements.

Les troupes permanentes d'acteurs sont des institutions qui ne se trouvent que dans les civilisations déjà raffinées. En Angleterre cependant, on connaît des acteurs professionnels dès 1464 [2]. Mais ce sont des « interluders », des « players » et non des joueurs de mystères.

Les acteurs se présentent à nous, réunis en confrérie ou pays comme les « pays Notre-Dame », qui jouaient surtout des miracles en l'honneur de la Vierge, tels que ceux du manuscrit Cangé. On rencontre aussi des associations temporaires d'acteurs, s'organisant pour l'exécution d'un mystère déterminé. Nous ne trouverons de troupes permanentes et nomades que vers le milieu du XVI[e] siècle.

Les confréries sont extrêmement nombreuses et toutes se préoccupent plus ou moins de représenter des mystères. C'est le cas pour celles de Chartres, de Rouen [3], d'Amiens, de Limoges, de Compiègne, etc.

L'une d'entre elles, celle des Confrères de la Passion de Paris, reconnue par les fameuses lettres patentes de 1402, a joui d'une

---

[1] Dom Piolin, *op. cit.*, pp. 197 à 200.

[2] Koch, *Shakespeare*, p. 252.

[3] Voyez Leverdier, *Documents relatifs à la Confrérie de la Passion de Rouen*, s. l. n. d.

juste renommée. Son histoire a été trop bien tracée par M. Petit de Julleville pour que nous ne nous bornions pas à y renvoyer le lecteur [1]. Mais complétons son exposé par ce que nous ont appris de tout récents travaux. Rien ne prouve, comme l'a fort bien remarqué M. Thomas [2], contrairement à l'affirmation de M. Petit de Julleville, que ce soient les confrères que l'on trouve à Saint-Maur en 1398; mais ce sont bien eux qui ont joué, en 1380, un Mystère de la Passion. En effet, une lettre de rémission, en faveur d'un certain Guillaume Langlois, cause involontaire d'un accident mortel survenu pendant la représentation, mentionne que ledit Langlois avait été requis par les diables de tirer des canons « si comme es diz jeux on a coustumé à faire par chascun an à Paris [3] ».

Cette dernière phrase indique assez une périodicité déjà depuis longtemps constante et qui implique une société permanente, s'occupant de l'organisation. Cette date de 1380 justifierait le terme de *autrefois* dont s'est servi le roi dans les lettres patentes, en parlant des mystères qui avaient été représentés devant lui par les confrères.

Les confrères étaient pour la plupart, nous l'avons dit déjà, de simples ouvriers. Le réquisitoire du procureur général contre les acteurs du « Mystère des Actes des Apôtres » les traite de « Gens non lettrez ni entenduz en telles affaires, de condition infâme, comme un menuisier, un sergent à verge, un tapissier, un vendeur de poisson... [4] ». Ailleurs, il dit que « Tant les entrepreneurs que les joueurs, sont des gens ignares, artisans mécaniques... [5] ».

Les corporations s'occupaient déjà au XIVe siècle d'organiser des mystères; sous Philippe le Bel, des tisserands représentent

---

[1] P. de J., t. I, chapitre XII.

[2] *Op. cit.*, pp. 1-2. (Romania, 1892, pp. 607 sqq.)

[3] *Ibid.*, pp. 4-5.

[4] P. de J., t. I, p. 424.

[5] Id., p. 423.

Adam et Ève et Pilate; les corroyeurs contrefont la vie de Renard [1]. Mais il ne s'agit là que de mystères mimés. Les cordonniers organisent la représentation de l'histoire de saint Crépin et saint Crépinien; les maçons et charpentiers commandent à Gringoire un mystère de saint Louis [2].

Dans les deux cas, il s'agit d'une fête patronale. Le système de la représentation confiée à des corporations n'est donc pas aussi général qu'en Angleterre, où, à Coventry par exemple, chaque métier paie la scène, la machinerie, le registre, les costumes dont il a besoin [3].

La distribution des différents actes est, comme dans les *York-plays*, parfois déterminée par les connaissances techniques et les accessoires que comporte l'exécution de telle scène du cycle. Aux constructeurs de navires échoit la construction de l'arche de Noé; aux poissonniers, le déluge; aux orfèvres et batteurs d'or, les trois Rois, à cause des couronnes et des joyaux précieux, etc. [4].

Le plus ancien exemple d'acteurs de mystères voyageant ensemble et constitués donc en vraie troupe de comédiens ambulants est de 1545, où des confrères de la Passion parcourent le Poitou et se font entendre, notamment à Saint-Maixent, le 12 juillet. Ils jouèrent quinze jours de suite, faisant suivre chaque mystère d'une farce joyeuse [5]. Nous ne savons pas si les acteurs dont M. Coyecque a publié le curieux contrat d'association, daté de 1544, se sont également préoccupés de jouer des drames religieux en même temps que leurs « moralitéz, farces et autres jeux roumains et françoys ». On ne peut donc plus affirmer,

---

[1] Jubinal, t. I, p. xxii.

[2] P. de J., t. I, p. 422.

[3] *Eberts Jahrbuch*, t. I, p. 55.

[4] Voyez la liste complète des corporations et des drames qui leur sont confiés aux pages xix à xxvii des *Yorkplays*, édit. Lucy Toulmin Smith. Oxford, 1885, in-8°.

[5] Clouzot, *op. cit.*, p. 43.

avec M. Petit de Julleville [1], que c'est en 1556 que pour la première fois une troupe joue en public moyennant salaire. Ce contrat est également antérieur d'un an à celui qu'a signalé Boyer [2].

Ce que nous venons de dire montre que les joueurs, n'étant pas des professionnels, ne tombaient pas sous le mépris absurde qui frappe encore actuellement les acteurs. Ils se rassemblent simplement afin de gagner un petit « supplément ».

C'était dans cette mesure que le Conseil de la cité de Londres admettait la profession d'acteur; mais dans sa décision de 1575 relative à un appel interjeté par des comédiens, il trouvait par contre inouï que des gens prétendissent trouver sur les planches leurs moyens d'existence et qu'il leur fallait désormais cultiver d'autres arts honorables et légitimes [3]!

Les femmes sur la scène.

On entend affirmer quelquefois que si les femmes ne parurent pas sur la scène en Grèce, à Rome, en Angleterre, même sous Shakespeare, c'est que leur pudeur eût été trop vivement alarmée par la grossièreté des pièces. C'est là une erreur profonde. La pudeur au sens moderne est d'ailleurs parfaitement inconnue des anciens. La raison de cette abstention forcée des femmes n'est pas là; nous n'en voulons pour preuve que leur présence dans les pantomimes à Rome et en France, où de bonne heure on les voit, dans les costumes les plus indécents et les déshabillés les plus complets [4].

La vraie cause doit être recherchée dans l'origine religieuse

---

[1] *Répertoire du théâtre comique*, p. 391.

[2] Cf. G. Lanson, *Études sur les origines de la tragédie*. (Rev. hist. litt., 1903, p. 193.)

[3] Koch, *Shakespeare*, pp. 252-253.

[4] P. de J., t. I, p. 371.

des drames. On n'a jamais admis que des femmes se mêlassent directement à la célébration du culte. Les religions recevaient bien les femmes pour adeptes; elles n'en voulaient pas pour prêtres. Les théâtres issus du culte conservèrent plus ou moins consciemment les mêmes principes. Ce n'est qu'après une longue évolution, quand le lien avec la liturgie devint de plus en plus lâche, et même longtemps après seulement que ce lien eut été rompu, que les femmes furent appelées à remplir les rôles de femmes.

Les puritains anglais du XVI[e] siècle, qui ne comprenaient pas que c'était pour une raison religieuse que ces rôles étaient tenus par des hommes, fulminaient contre cet usage et le qualifiaient énergiquement de sodomie [1].

Le moyen âge, qui n'avait pas de puritains, pensait tout différemment.

En 1485, le jeune fils d'un barbier nommé Lyonard fit à Metz le personnage de sainte Barbe « si prudemment et dévotement que plusieurs personnes pleuraient de compassion ». D'ailleurs, il « était un très beau fils et ressemblait une belle jeune fille ». Plusieurs personnes s'intéressèrent à lui et lui firent faire des études. Il devint chanoine.

Cependant, la même ville de Metz avait vu la première actrice de mystère en 1468. Dans un jeu de sainte Catherine, le rôle de la sainte fut rempli par une jeune fille d'environ 18 ans, qui récita sans faiblesse deux mille trois cents vers et « parla si vivement et si piteusement, qu'elle provoqua plusieurs gens à pleurer, et qu'un gentilhomme l'épousa [2] ».

Dès la première moitié du XVI[e] siècle, quoi qu'en pense M. Petit de Julleville, les acteurs féminins sont très nombreux. Dans le mystère des « Trois Doms [3] » (1508) les rôles de femmes furent tous tenus par des femmes.

---

[1] Koch, *op. cit.*, p. 261.
[2] P. de J., t. I, p. 370.
[3] Cf. p. cxvii et pp. 573-577.

Quelquefois on les traite assez brutalement; témoin cette délibération du Conseil de la ville de Grenoble en 1515 : « On expose qu'aucunes femmes ni filles ne veulent jouer sur les échafauds pour la venue du roi. Que faire? »

On conclut que les nommés Chanterelle, Martin, etc., iront trouver les pères, mères ou maris des femmes et des filles, et les prieront de faire jouer celles-ci, selon l'ordre du chanoine Pra [1].

En 1516, une femme devant jouer un rôle injuria l'un des consuls. Son rôle lui fut retiré et donné à une autre.

On ne pense donc plus à les remplacer par des hommes; cela eût été plus simple que d'agir sur les maris.

A Grenoble, quelques années plus tard, en 1535, Françoise Buatier se faisait remarquer « par les gestes, la voix, la prononciation, le débit; elle sut charmer tous les spectateurs, au point d'exciter une admiration générale; la grâce et la beauté s'ajoutaient chez elle au bien dire [2] ».

Cependant les actrices de drames religieux semblent plus rares dans le Nord, ou peut-être nous restent-elles simplement inconnues, à cause de l'insuffisance des documents que nous possédons.

Le contrat d'organisation de Valenciennes (1547) représente bien un stade de transition : on confie à Jean Le Lièvre, dit l'Enfant, le rôle spirituel et délicat de la courtisane Madeleine, Jean de Lamyne fait sainte Anne, mère de Notre-Dame; Nicolas Desmaret joue « Sapience » dans le débat des Vertus et Simon Longenier, la Justice, tandis que Jean Devis, alors « sergeant de la Paix » à Valenciennes, s'est réservé celui de la Vérité en Paradis et de la reine d'Yscarioth [3].

Au contraire, un seul rôle important de femme, celui de la

---

[1] *Trois Doms,* p. 662.

[2] Du Rivail, *de Allobrogibus,* apud P. de J., p. 370, et *Trois Doms,* pp. cxvi-cxvii.

[3] *Contrat de Valenciennes,* fol. 294-295.

Vierge Marie, est tenu par une jeune fille, Jeannette Caraheu; ses quatre compagnes Jennotte Watiez, Jennette Tartelette, Cécile Gerard et Cole Labequin, qui toutes ont des parents parmi les joueurs, ne remplissent que des rôles accessoires et ne sont pas comprises dans la liste des acteurs principaux et réguliers [1].

Les femmes sont donc loin à ce moment-là de posséder le monopole des rôles féminins. Il importe de remarquer que si leur victoire a été lente, elle n'en a pas été moins complète, au point d'envahir même les rôles d'homme. Mme Sarah Bernhardt, en jouant si brillamment Hamlet, a vengé les femmes des injustices du siècle de Shakespeare.

Les enfants sur la scène.

Les premiers acteurs puérils ont été, nous l'avons vu déjà, les enfants de chœur. Apprendre un rôle était pour eux une distraction, et le maître de la psalette, il faut bien le dire, les y encourageait de tout cœur, puisqu'il aimait lui-même figurer dans les mystères. C'était aussi pour les petits une source de bénéfices; car les enfants de chœur de Saint-Laud d'Angers, par exemple, reçurent de Jeanne de Laval 50 sous pour avoir joué une farce devant elle [2].

Les rôles d'anges étaient presque toujours réservés à des enfants ; aussi dans les rubriques le mot « Angeli » est-il souvent remplacé par « pueri [3] ».

Des petits enfants formaient aussi une partie de la suite

---

[1] Elles sont comprises avec d'autres joueurs sous la rubrique suivante : « S'ensivent les noms de aucuns joueurs lesquels n'estoient de l'obligation, mais furent reprins apprès les aultres. » Cf. P. de J., t. II, pp. 148-149.

[2] *Comptes de Jeanne de Laval,* apud Lecoy de la Marche, *Le Roy René,* vol. II, p. 145.

[3] Mone, *Altteutsches Schauspiel,* p 23, note.

d'Hérode Antipas à Bourges; ils paraissaient les bras et les pieds nus, la tête couverte de lauriers; « les ungs portaient harpes, luths, rebecs et cornemuses, dont ils savoient fort bien jouer; les autres chantoient de musique [1] ».

On les employait enfin surtout pour représenter les « enfances » des personnages. Le moyen âge a poussé jusque dans ses dernières limites le mépris de l'unité de temps, puisqu'il considère le drame comme une histoire, comme un cycle et non comme un ou plusieurs moments caractéristiques de la vie d'un individu. Aussi tòmbe-t-il à merveille sous la critique de Boileau :

> Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
> Enfant au premier acte, est barbon au dernier [2].

Le grand critique ne devait pas passer les Pyrénées pour trouver qui frapper. Au fond, chaque théâtre a l'esthétique qui convient au milieu, aux circonstances de temps, de lieu et de sujet dont il dérive.

Le moyen âge veut tout savoir de la vie d'un homme. Il n'a pas assez de tel épisode de l'âge mûr, il lui faut des « enfances [3] », qu'il s'agisse de Garin, d'Oger et de Vivien ou du Christ et de la Vierge Marie [4]. Il ne se contente pas de l'émouvante Passion, il veut savoir ce qui est arrivé après, et le pseudo-Évangile de Nicodème vient lui apprendre les péripéties de la descente de Jésus aux Enfers. Ne croyez pas qu'il s'arrête à l'Ascension : Notre-Dame reste vivante, il faut suivre jusqu'à sa mort la mère de Dieu, et l'on écrit la mort Nostre

---

[1] THIBOUST, p. 52.

[2] *Art poétique,* chapitre III.

[3] C'est-à-dire le récit des premiers exploits.

[4] Cf. *l'Évangile de l'enfance,* histoire des premières années de Jésus; une des versions est de Gautier de Coinci. Voyez PARIS, *Manuel de la littérature française au moyen âge,* 2e édit. Paris, Hachette, 1890, in-8°, § 6, pp. 140-141.

Dame [1]. Ce n'est pas tout. Quand les disciples ont enterré la Vierge, on les suit encore dans tous les pays où ils vont semer la parole évangélique [2].

L'enfant à qui l'on raconte l'histoire la mieux terminée demande toujours : et après?

Or, l'auteur de mystères lit aussi dans les yeux des assistants l'interrogation anxieuse : et après? L'auteur va y répondre! On est habitué, aux XVe et XVIe siècles, aux longs récits en prose qui ont délayé l'épopée et le roman et ont inséré en un interminable récit tous les fragments, toutes les traditions qu'ils ont pu recueillir. Le Mystère suivra les mêmes errements.

Mais comme il lui faut au début un Christ nouveau-né, puis un Christ enfant discutant au temple avec les docteurs, puis un Christ adulte, il prendra pour le premier une poupée quelconque, pour le second un jeune garçon; pour le troisième un homme, car un seul acteur, n'étant pas doué, comme Simon le Magicien, de la faculté de se métamorphoser de la sorte, ne pourrait suffire au rôle.

Aussi rencontrons-nous sans cesse ces mentions qui, après ce que nous venons de dire, apparaîtront fort claires. Ainsi dans le Mystère de saint Louis [3] : « Icy doit jouer le personnage de saint Loys ung homme et devant jusqu'à cy ung enfant comme de XII ans ». Jusqu'à cy, c'est-à-dire jusqu'au moment où on veut lui faire épouser Marguerite, fille du comte de Provence [4]. Le changement était un peu brusque, mais si la nature ne fait pas de bonds, l'imagination en est volontiers coutumière.

Le « Mystère du Viel Testament [5] » cache sous des termes

---

[1] Cf. *Ibid.*

[2] Comme dans les *Actes des Apôtres*.

[3] Publié par Fr. Michel, différent de celui de Gringoire, auquel nous avons fait allusion plus haut.

[4] *Loc. cit.*, p. 23.

[5] Tome III, pp. 43 et 47, et t. IV, p. 57.

moins explicites une substitution pareille : « fin du petit Joseph », et un peu plus loin : « Le grant Joseph commence ». Ailleurs encore : « Icy fine le petit Samuel et Hely dort, et le grant Samuel est couché près de l'autel ». Si les entrées et sorties n'étaient pas bien ménagées, ce qui est infiniment probable, deux acteurs au rôle identique devaient souvent paraître en même temps sur les planches.

On a fait paraître sur la scène jusqu'à des enfants de quatre ans. « Soit un enfant d'environ quatre ans suz aucune chose faite comme la gueule d'un puis [1] », et même un nouveau-né, sans doute figuré par une poupée, témoin la rubrique du « Viel Testament » : « Il faut ung lit de camp où Sarra enfantera... Il fault ung enfant nouveau-né qu'Agar apporte » [2].

Figurants.

Nous avons vu, dans les personnages muets qui formaient à Rouen la suite des rois, les premiers figurants de la scène médiévale, mais les mystères ultérieurs en ont considérablement grossi le nombre.

La mention la plus précise, signalant la présence de personnages muets et décoratifs sur la scène, est dans le manuscrit du Mystère de saint Martin. Le « grant turc de tartarie », le « grant Soubdan des Indes la major » paraissent avec leurs connétables, capitaines et barons. Dans la marge, on trouve cette rubrique, ajoutée sans doute par le metteur en scène : « Chascun selon son estat doit estre acoultré et doibvent avoir avec eulx une douzayne de gendarmes du moins *qui ne diront mot* [3] ».

On ne saurait donner de meilleure définition. Figurants aussi, « les hommes et femmes, qui apportent des bagues et ostent les anneaulx de leurs oreilles » pour en faire le veau

---

[1] *Miracle de sainte Geneviève*, apud Jubinal, p. 231 du tome I.
[2] Tome I, p. 373.
[3] Bibliothèque Nationale, manuscrit français 24332, fol. 53 v°.

d'or [1] ou ceux qui satisfont à la rubrique : « Icy doit avoir grant multitude de gens au temple [2] ». Figurants encore les chevaliers qui entourent les ducs et pharaons [3], ou les cinq ou six jeunes filles qui accompagnent Rebecca [4].

Animaux.

L'âne reste le favori des mystères, comme il avait été le favori des drames liturgiques; il continue avec son confrère le bœuf à haléner l'enfant Jésus; il porte Jésus à son entrée à Jérusalem [5]. Les chanoines continuent de ci de là, par exemple à Bourges, à représenter la procession des prophètes : Balaam, monté sur un âne richement harnaché, entrait dans le chœur et faisait lentement, trois fois, le tour du pupitre. Pendant ce temps, on chantait la prose suivante, dont une strophe parodie étrangement un répons célèbre :

Aurum de Arabia [6]
Thus et mirrham de Saba
Tulit in Ecclesia
Virtus asinaria.

A chaque couplet on reprenait le refrain :

Hez, sire asne, ça chantez,
Belle bouche, rechignez ;
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine à planté (en abondance [7]).

---

[1] *Viel Testament*, t. I, p. 353.
[2] *Actes des Apôtres*, t. I, fol. 7 v°.
[3] *Viel Testament*, t. I, pp. 296-399.
[4] *Ibid.*, t. II, p. 97.
[5] Dans Mone, *Passion de Saint-Gall*, p. 96.
[6] L'âne courageux a apporté à l'Église, l'or de l'Arabie, l'encens et la myrrhe de Saba.
[7] Notes extraites de l'*Histoire manuscrite du Berri de Robinet des Grangiers, ancien magistrat et échevin de la ville*, publié par Labouvrie, à la suite de la *Relation*, etc., de Thiboust, pp. 170-171.

Un ânier avec son baudet figure aussi dans le « Miracle de la Mère du pape[1] ». Il est probable que dans d'autres miracles, des chevaux bien dressés ont circulé sur la scène[2], à moins qu'ils n'aient évolué devant la scène, ainsi qu'il en était dans le théâtre grec. De la sorte s'expliquerait le « Lors descendent de l'eschaffaut... lors montent à cheval » du Mystère de Troie[3].

Dans la Passion de Jean Michel, Bruammont, qui est grand chasseur, « mènera ses chiens après luy[4] ». Un agneau est nécessaire au sacrifice d'Abraham : « Icy est unz aigneau dedens ung buisson qui doit tenir par les cornes à des ronces. Abraham prent l'aigneau et le tue ». Dans le même « Mystère du Vieil Testament », qui est aussi peuplé d'animaux que les « Actes des Apôtres », « il fault des bestes comme aigneaux, chevreaux et autres bestes[5] ». L'arche de Noé est remplie de quadrupèdes et d'oiseaux de toute espèce, et un pigeon bien apprivoisé rapporte à son maître ce rameau d'olivier, précurseur du salut[6].

La création avait auparavant présenté un spectacle bien plus varié encore. « Adoncques doit on secrètement getter petits oyseaulx volans en l'air et mettre sur terre oysons, cygnes, canes, poules et autres oyseaulx avecques le plus de bestes estranges qu'on pourra trouver[7]. »

---

[1] *Miracles de Notre-Dame,* publié par G. Paris et Ul. Bobert, pour la Société des anciens textes français. Paris, Didot, 1877, in-8°, t. II, pp. 401 sqq.

[2] Cf. Roy, *Les miracles de Notre-Dame,* dans ses ÉTUDES SUR LE THÉATRE FRANÇAIS DES XIVe ET XVe SIÈCLES DE LA COMÉDIE SANS TITRE, pp. CXXXVII sqq.

[3] Jean Millet, *Mystère du siège de Troie.* « Lors Helene et tous les aultres descendent et montent sur l'eschaffaut. » (Bibliothèque royale de Bruxelles, manuscrit 10194, fol. 67 r° et 70 r°.)

[4] Fol. 5 v°.

[5] *Viel Testament,* t. II, pp. 67 et 191.

[6] *Ibid.,* t. I, p. 232.

[7] *Ibid.,* t. I, p. 26.

NOMBRE DES ACTEURS.

On comprendra facilement que pour ces vastes cycles, un nombre d'acteurs relativement considérable était nécessaire, bien que beaucoup d'entre eux assumassent plusieurs rôles. Le nombre des personnages du « Mystère des Actes des Apôtres », qui se monte à 494 [1], ne correspond donc pas exactement au nombre des acteurs, qui est inférieur à 300.

Le Mystère de saint Martin en exigeait 120, pour 152 personnages [2].

Ils étaient environ 72 à Valenciennes, pour plus d'une centaine de parchons ou rôles [3]. A Romans, en 1509, ils étaient 71 pour faire 96 personnages [4].

La Passion de Francfort mentionne 259 personnages [5], celle de Gréban 490, presque autant que dans les « Actes des Apôtres ».

DISTRIBUTION DES RÔLES.

On prenait grand soin, surtout à partir de la fin du XV[e] siècle, de répartir les rôles entre ces acteurs d'occasion, suivant leur faculté et les exigences de leur personnage. A Seurre, le maire lui-même, aidé de trois assesseurs, assume cette importante mission [6]. Pour la représentation des « Actes » à Paris, en 1540, un cry ou proclamation fit appel à tous les gens de bonne volonté, leur demandant de se présenter « le

---

[1] GIRARDOT, *Mystère des Actes des Apôtres*. Paris, Didron, 1854, in-4°, p. 9.

[2] P. DE J., t. II, p. 72.

[3] *Contrat de Valenciennes*, P. DE J., t. II, pp. 144 à 152.

[4] *Trois Doms*, pp. 593-597.

[5] DU MÉRIL. p. 69, note 4.

[6] Cf. JUBINAL, t. I, p. XLIV.

jour et feste de Saint-Estienne en la salle de la Passion ». Là des commissaires étaient « establis et députés pour ouïr les voix de chascun personnage ». Cet appel fut entendu.

On sait qu'une semblable commission s'était constituée à York. Les corporations, au terme de la proclamation publique, avaient à se pourvoir de « bons joueurs, bien accoutrés et parlant distinctement ». Dès 1476, le Conseil de cette ville avait décidé « que tous les ans, au printemps, on appellera devant le maire, quatre des plus habiles et les plus capables acteurs de la ville, pour rechercher, entendre et examiner tous les joueurs... pour accepter et admettre tous ceux auxquels ils trouveront des qualités physiques et intellectuelles suffisantes... et pour destituer, éloigner et écarter tous les personnes reconnues insuffisantes, soit en voix, soit en savoir [1] ».

Obligations des acteurs.

Les obligations des acteurs nous sont décrites avec une telle précision dans le *Contrat de Valenciennes* [2], qu'il n'y a guère autre chose à faire qu'à les résumer et à les étendre aux autres localités où se sont célébrées de semblables fêtes :

Tous les joueurs sont tenus de s'engager par serment et devant notaire de jouer aux jours fixés par les surintendants [3], sauf en cas de maladie.

Chaque joueur doit :

Accepter les rôles qu'il plaira aux surintendants de lui confier;

Se rendre aux répétitions aux jours et heures fixés, à moins d'excuse valable, sous peine d'une amende de trois patars, chaque fois qu'il y manquera;

---

[1] Cf. *Yorkplays*..., édition déjà citée, p. XXXII.

[2] P. DE J., pp. 149 sqq.

[3] Voir plus haut l'explication de ce terme, au chapitre traitant de 'organisation.

Paraître au théâtre dès 7 heures du matin, pour répéter tous les jours des représentations, sous peine d'une amende de 6 patars;

Être en scène à midi, prêt à commencer, sous peine de payer 10 patars.

Il est défendu à tous les joueurs de s'ingérer dans les affaires des organisateurs ou de murmurer contre leurs décisions, sous peine de telle amende arbitraire prononcée par les surintendants.

Nul joueur ne peut quitter les coulisses sans la permission des régisseurs ou sans excuse légitime, sous peine de payer 10 patars.

Nul joueur ne doit se mettre à l'entrée pour recevoir l'argent, besogne incombant à ceux que les surintendants ont désignés à cet effet, sous peine d'une amende de 6 patars.

Tout joueur, en recevant un rôle, devra payer un écu d'or pour subvenir aux dépenses du jeu, pour avoir une part dans les bénéfices et comme garantie des amendes dont il pourrait être frappé.

Les joueurs ne pourront faire, les jours de représentation, que ce soit avant, pendant ou après, aucune réunion illicite, ni s'assembler en aucune beuverie; ils devront se contenter de la collation que les surintendants leur serviront sur place.

Ils devront soumettre leurs différends éventuels aux surintendants, sans aller en justice, sous peine d'avoir à payer 10 patars d'amende.

Les joueurs qui ne voudront pas donner l'écu d'or dont il a été question plus haut devront se contenter de ce que les surintendants voudront bien leur donner à la fin du jeu.

Quant au bénéfice, il en sera fait deux parts égales : la première sera attribuée à tous les surintendants, joueurs et administrateurs, au prorata de ce qu'ils auront déboursé; la seconde sera répartie entre les joueurs et administrateurs en proportion des services rendus ou de l'importance des rôles, et ce à l'estimation des surintendants.

Si un joueur a assumé un rôle et s'il refuse après cela de

le jouer, on pourra exercer sur lui la contrainte par corps ou saisir ses biens [1].

Si les stipulations avaient été partout aussi précises, on aurait évité des incidents comme celui qui faillit compromettre les représentations de 1535 à Grenoble : Pierre Duchichard, docteur en droit, avait accepté de faire le rôle de Jésus gratuitement. Tout à coup, au bout de cinq mois de répétitions, il déclare ne plus vouloir le jouer. Vif émoi parmi les organisateurs. Le procureur général du Dauphiné et le Conseil de la ville adressèrent une supplique au Parlement, pour contraindre l'acteur récalcitrant à reprendre son rôle, sous tous dommages-intérêts [2].

Gain des acteurs.

Nous venons de voir quel fut le mode de répartition des bénéfices adopté à Valenciennes ; le contrat ne nous apprend malheureusement pas ce que chacun reçut chaque jour ; il nous dit seulement d'une façon assez vague que le bénéfice net, se montant à 1,230 livres 2 sous 3 deniers, fut réparti par les surintendants aux organisateurs et aux joueurs selon qu'ils avaient rempli de grands ou de petits rôles.

Quoi qu'il en soit, le salaire ne compensait guère la peine et les nombreuses journées de travail perdues par ces joueurs pour la plupart « artisans mécaniques » ou ouvriers manuels, comme nous dirions maintenant.

Car il faut penser aussi que les acteurs devaient se procurer eux-mêmes leur costume et certains accessoires, et l'on sait quelles étaient, à cet égard, les folles exigences du temps [3].

---

[1] Cette dernière stipulation figure au début du contrat.

[2] *Trois Doms*, p. CXVI.

[3] Voyez ce que nous disons du costume des acteurs, un peu plus loin, pages 220 et suivantes.

Un jour, c'était en 1562[1], un acteur nommé Le Chevalier, qui devait jouer Pilate, voulut éblouir tous les Rouennais par un luxe inaccoutumé : il commanda à un certain Souldain un trône magnifiquement décoré. Mais, la représentation terminée, il fallut déchanter; Souldain réclamait 30 livres. Après expertise, l'Échiquier, en dernier ressort, condamna Pilate à payer les frais de sa vanité.

En Angleterre, les acteurs des « pageants » n'étaient guère plus avantagés que leurs confrères de France. A Coventry, Pilate reçoit 4 shillings, Hérode 3 shillings 4 pence et le Christ 2 shillings seulement.

Pour être juste dans l'évaluation des salaires, il faut tenir compte du fait que les repas étaient aux frais des organisateurs. On installait sur la scène ou dans les coulisses des manières de buvettes, où les joueurs, auteurs et administrateurs pouvaient se restaurer ensemble ou séparément. Là on vendait du vin, de la cervoise « forte et petite » et l'on pouvait s'y procurer, en payant, tout ce qui était nécessaire pour « rechyner » (souper). Vieux et jeunes, garçons et filles recevaient pour faire bombance 18 deniers, environ fr. 1.50.

Les enfants doivent se contenter de fr. 0.50.

A Romans, après chaque répétition, on offre aux joueurs des gâteaux, du vin et des fruits[2].

En Angleterre, on était plus généreux encore : après la représentation, les premiers rôles recevaient du veau, de l'oie, de la bière et du vin[3].

Position des acteurs en scène.

Très souvent au lieu de disparaître dans les coulisses comme dans nos théâtres modernes, les acteurs qui ne jouent pas

---

[1] Cf. Leverdier, t. I, p. lviii.
[2] *Trois Doms*, p. li.
[3] *Ebert's Jahrbuch*, t. I, p. 60.

attendent patiemment leur tour sur des sièges disséminés à droite et à gauche. Le public ne s'en préoccupait pas plus qu'il ne s'inquiète actuellement des reines et des héros d'opéras assistant à l'exécution d'un ballet [1].

Cet usage provoque l'ironie de Scaliger : « Les personnages ne s'en vont jamais; ceux qui se taisent sont réputés absents; cela est suprêmement ridicule ; le spectateur sait que tu entends parfaitement, tandis que toi tu feins de ne pas ouïr ce qu'un autre dit de toi, en ta présence même, comme si tu n'étais pas où tu es » [2] !

Nous trouvons fréquemment des indications comme celle-ci : « Chacun s'en va en son siège [3] », et il faut le comprendre au sens le plus littéral. En Angleterre on est quelquefois plus scrupuleux et l'on cache les acteurs derrière un rideau [4].

En Allemagne, les personnages restent présents également. Ceux qui ne jouent pas portent le nom bien caractéristique de « statisten ». Dans le mystère allemand de la Résurrection [5], par exemple, le messager court de ci de là, jusqu'à ce qu'il ait trouvé son homme, parmi ceux qui attendent; cette maladresse scénique est l'origine d'une gesticulation comique.

Les acteurs, à la fin de la représentation, sortent en général en groupe, souvent processionnellement, par le devant de la scène; exception est faite pour certains personnages, par exemple ceux qui le lendemain devront réapparaître, enfermés dans les limbes : « Icy despartent tous les joueurs excepté

---

[1] Cf. P. PARIS, p. 6.

[2] Traduit du (chapitre II) livre VI de la *Poétique de Scaliger :* on trouvera le texte dans BRANDL, *op. cit*, p. XXI.

[3] Cf. *Viel Testament,* t. I, p. 144.

[4] Cf. dans *The Pride of life* (première moitié du XV[e] siècle), apud BRANDL, p. XIX.

[5] Apud MONE, *Altteutsches Schauspiel* (1841), p. 22, note du vers 44. Dans la *Passion de Donaueschingen* (apud MONE, p. 158), l'acteur reste à sa place « donec ordo eum tangat ». La *Frankfurter Dirigierrolle* indique un procédé identique par l'expression « surgat a loco suo ».

l'âme de Jésus et celles du limbe lesquelles ne se monstreront point jusque au lendemain qu'elles ystront hors du limbe quant les joueurs seront retournés au parc (c'est-à-dire seront de nouveau assis sur la scène, chacun à son siège) [1]. » Le « Mystère de saint Louis » prévoit le cas où des personnages devront changer d'habits pendant un entr'acte, « chascuns disnet et s'aucuns personnagez en jouent deux, ils se doivent abiller en eschauffaus encourtinez (entourés de rideaux) sans c'on les voye et estre en leur sièges, tout en estat, quant on commencera ».

Le costume.

Le moment est venu de parler du costume des acteurs. Pour le XIVe siècle, les miniatures des manuscrits vont suppléer au silence des rares textes français que nous possédions à cette époque. Celles du manuscrit 579 de Besançon, qui renferme un mystère intitulé « Le jour du Jugement », ont servi à M. Roy [2] pour déterminer la date de ce drame par le seul examen des costumes qu'elles peignent. Les soldats, dont l'apparition sur la scène est restée si chère au peuple, sont coiffés du chapeau de fer aux ailes rabattues et portent une sorte de glaive nommé « malchus », la hache et « maillets d'acier et périlleux bâtons pour effondrer heaumes et bassinets », comme dit Froissart. Les chevaliers à pied sont coiffés de casques ovoïdes ou de bassinets à camail de mailles, leur cachant les tempes; ils portent des haubergeons, sorte de chemise de mailles, descendant jusqu'à mi-cuisses, et tiennent en main de longues lances unies, comme on en voit dans la miniature attribuée à Jean Fouquet par le comte Durieu, et représentant la Cruci-

---

[1] Manuscrit de la *Résurrection*, attribué à Jean Michel. Bibliothèque Nationale, manuscrit français 972.

[2] E. Roy, *Le Jour du Jugement*. Paris, Bouillon, 1902, pp. 116-118.

fixion [1]. Le diable Enguignart porte un surcot bleu à capuce rouge. Il a voulu se déguiser en jeune dandy du temps. Aussi, en signe de noblesse, les manches pendues de son surcot, doublées d'hermine, tombent-elles presque jusqu'à terre, mode générale au moyen âge, et dont les manches tombantes de nos toges d'avocat ne sont que des survivances. Cependant, ces fausses manches sont percées à la hauteur du poignet pour laisser paraître les petites manches serrées de son pourpoint mauve. Les autres diables sont moins gracieux, généralement peints en noir ou en roux; leur queue frétille au bas de l'échine; leurs boucliers de couleurs voyantes, choqués à leurs fourches, font un tintamarre assourdissant.

Un document plus précieux encore pour l'histoire du costume au théâtre et dans la vie civile, sous Charles VI, est le fameux *Térence* de l'Arsenal [2]. Ses miniatures déploient à nos yeux l'invraisemblable variété des coiffures que présentait, non l'époque du grand comique latin, mais la cour de la vaniteuse Isabeau de Bavière : voici les chapeaux à hautes formes coniques, tronquées, presque sans bords, les bonnets de fourrure, les chaperons cent fois modifiés des hommes et dont les longues queues tombent sur le dos et traînent jusqu'à terre. Voici les chapeaux de femme, huves ou guimpes blanches, retombant en plis flottants sur les épaules, atours extraordinaires, rouges pour les femmes du peuple, noirs, roses ou bleus pour les demoiselles et les bourgeoises et qui figurent de chaque côté de la tête des cornes si démesurées, que « lorsqu'elles voulaient passer l'huis d'une chambre, il fallait qu'elles se tournassent de côté et se baissassent [3] », à telle enseigne

[1] Voir *Deux miniatures inédites de Jean Fouquet*, par le comte P. DURRIEU. (BULLETIN ET MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE, 7e série, t. I, 1900, in-8°.)

[2] Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit 664. (Voir l'analyse de M. Henri Martin dans le *Bulletin de la Société d'histoire au théâtre*, n° 1. Paris, Schmidt, 1902, gr. in-8°, pl.)

[3] Paroles d'un contemporain, Juvénal des Ursins, cité par ROY, *op. cit.*, p. 117.

qu'Isabeau de Bavière dut faire agrandir les portes des appartements de Vincennes. La houppelande fait fureur, longue ou courte, en forme de large manteau ouvert pour les femmes, en manière de tunique pour les hommes. Elle est fourrée d'hermine; les ceintures des hommes sont ornées de pierres précieuses; leurs jambes emprisonnées dans des chausses mi-parties, c'est-à-dire une jambe rouge, l'autre jaune, jusqu'à employer pour un même costume six couleurs entremêlées. Les souliers d'étoffe ont le plus souvent des pointes relevées, et parfois munies d'une clochette, comme d'ailleurs le bas du surcot [1].

Pour le XVe siècle, nous ne devrons plus nous borner à des hypothèses ou à l'examen de miniatures, toujours sujettes à caution, à cause de la fantaisie de l'artiste.

Il est faux de dire, comme l'a fait même M. Petit de Julleville [2], que « jusqu'à la Renaissance, aucune préoccupation de couleur locale ou de vérité dans la mise en scène ne sollicita les auteurs ou entrepreneurs des mystères ». La préoccupation existe, mais mal informée: si la Vierge et les Maries sont en religieuses du moyen âge; si le grand-prêtre juif est en bonnet bleu, rabat blanc et toge rouge, ce qui est une tentative de « couleur locale » non suivie d'heureux effets; si les soldats romains ont des cuirasses bleu d'acier, des brassards et cuissards de cuivre doré [3], c'est que les organisateurs, dont l'information était aussi limitée que celle des peintres, croyaient sincèrement que les Romains et les Juifs étaient revêtus d'ornements et d'accoutrements semblables aux leurs. De plus, en

---

[1] Voir les pages consacrées à cette matière par M. VANDERKINDERE, *Le siècle des Artevelde* (Bruxelles, Lebègue, 1879, p. 391), où revit merveilleusement cette époque.

[2] *Les mystères*. Paris, Hachette, 1880, 2 vol. in-8°, t. I, p. 37.

[3] Voir les miniatures de l'édition sur velin de la *Passion*, de JEAN MICHEL, à Paris, chez Vérard, 1490. (Bibliothèque Nationale, Incunables, Y. K., 350. Salle d'exposition, R. L., n° 320.)

eux s'entre-choquaient le désir de faire juste et celui de faire somptueux, afin d'honorer mieux la religion. Dans la *Passion* de Donaueschingen, un personnage symbolique, Judea, qui dispute suivant l'usage, avec Christiana, apparaît, dit la rubrique, « judaïquement vêtue », donc à la mode judaïque. Comment nier encore, en présence de ce texte et d'autres que nous pourrions citer, la préoccupation de vérité dans le costume, préoccupation mal servie par une connaissance insuffisante?

Dieu sur sa « chaire » vêtu en empereur ou en pape, tiare ou couronne sur la tête, tient dans la main gauche le globe impérial et dans la droite un sceptre [1]. Jésus sur le mont Thabor, après être sorti du décor représentant la montagne et où il s'est habillé, réapparaît à ses disciples avec « la robe la plus blanche que faire se pourra et une face et les mains toute d'or bruny. Et ung gran soleil à rays (rayons) par derrière [2] ». C'est le nimbe doré de l'iconographie. Au moment des tortures que lui font subir les bourreaux d'Hérode, la robe blanche dont on l'affuble est celle des fous. Ainsi l'ordonne Hérode :

> Prens l'abillement
> D'un de mes foulz, qui soit bien simple.

Gragnart saisit un habillement blanc et en revêt le Christ par-dessus sa robe de pourpre. Jésus a, de plus, « une cappe derrière, longue jusqu'au dessous du gras de la jambe, et sera ceint d'une ceinture blanche [3] ». Mais cette robe de pourpre, dont il vient d'être question, est le vrai et naturel vêtement du Sauveur et symbolise le sanglant sacrifice.

> Qui est celuy dont la vesture
> Est tainte de rouge tainture [4]

---

[1] Voir BAPST, *Essai sur l'histoire du théâtre*. Paris, 1889, in-4°, pl.
[2] JEAN MICHEL, *Passion*, déjà citée, 1re édition gothique.
[3] *Ibidem.*
[4] *Mystère de la Résurrection* attribué à JEAN MICHEL.

s'écrient les anges qui le saluent à sa montée en paradis terrestre avec les âmes des anciens prophètes. S'il est vrai que les peintures de l'église Saint-Martin de Connée ne sont, comme l'affirme le P. Pottier [1], qu'une reproduction du drame joué à Laval, nous sommes bien informé des costumes du « Mystère de sainte Barbe ». La sainte, qui est fille de roi, est vêtue de la robe écarlate doublée d'hermine, au corsage ajusté, des dames de qualité du XVe siècle, vêtement trop riche qu'elle dépouille par la suite pour une simple robe verdâtre. Nous devons aussi suppléer par des peintures, inspirées, semble-t-il, des représentations dramatiques, à l'insuffisance de nos renseignements sur les costumes des hommes du peuple. Le fossoyeur qui enterre sainte Barbe est coiffé d'un chapeau de paille aux bords rabattus et porte un haut de chausses collant, des chausses ou guêtres blanches et des sabots noirs. Les bourreaux de sainte Apolline rappellent, avec leurs chausses mi-partie jaunes et vertes, les serviteurs de ville dont le costume se maintint longtemps encore, tel que nous le présente la miniature citée [2]. Le lépreux, cette plaie des communes médiévales, parcourt les échafauds en faisant sonner ses cliquettes [3], qui doivent écarter de lui les hommes apeurés, et il se rencontre avec les pauvres en guenilles qui couvrent les scènes de leurs voix hurlantes et lamentables ou de leurs plaisanteries de cour des miracles.

Considérons maintenant le paradis. Gabriel est vêtu de blanc et le visage teint en rouge, tandis que Séraphin, fardé aussi, a une robe pourpre [4]. Les travestis sont déjà en faveur; Satan, qui essaie de tenter Jésus dans le désert, disparaît un instant

---

[1] *Vie et histoire de Madame sainte Barbe*. Leval, 1902.

[2] GRUYER, *Les quarante Fouquet*, cité par le P. POTTIER, *op. cit.*, p. 77.

[3] Manuscrit 657 de Chantilly, p. 21 v°.

[4] *Résurrection* attribuée à JEAN MICHEL. Manuscrit français 972. (L'Incunale n'est pas la reproduction du manuscrit de Chantilly ni du manuscrit français 972 de la Bibliothèque Nationale, que je cite ici fol. 42 v° et 53 v°.)

pour reparaître en habit d'ermite, puis en toge de docteur, enfin, en vêtements royaux. Bien plus, nous assistons en pleine Passion de Jésus-Christ à la toilette de la voluptueuse Marie-Madeleine qui, s'étant lavée à l'eau de rose avec un linge fin, et s'étant fardée, s'inquiète de ce qu'on pensera d'elle, et Pérusine, sa suivante, de lui répondre :

> Je croy qu'au monde n'y a femme
> Qui ait plus d'amignonnements.

C'est-à-dire accoutrements; mot charmant et intraduisible.

> Suis-je assez luisante ainsi?

fait-elle.

PÉRUSINE.

> Très.
> C'est une droite image escripte.

MAGDALEINE.

> Et ma tocquade ? (Toque.)

PASIPHÉE (autre suivante).

> A la polite (élégamment).

MAGDALEINE.

> Mes oreillettes? (Pendants d'oreilles.)

PÉRUSINE.

> A la mode.

La coquette veut être à la dernière mode et ordonne à ses femmes de répandre tous les parfums à terre, et s'écrie par un dernier trait de folle légèreté :

> Je vueil qu'on me suive à la trace [1].

---

[1] JEAN MICHEL, *Passion*, édition princeps. Incunable déjà cité.

Malgré cette invasion de l'élément profane, le clergé n'hésite pas à prêter, à Rouen, par exemple, une crosse archiépiscopale, des ornements, des tuniques pour les anges [1]. Plus souvent les acteurs doivent se procurer eux-mêmes « des habillements honnestes », c'est-à-dire convenablement appropriés à leur rôle [2]. S'ils ne s'exécutent pas, ils paient jusqu'à 10 écus d'amende [3]. A Châlons-sur-Marne, en 1507, les habitants riches qui ne jouent pas sont obligés d'habiller les joueurs pauvres [3]. Ces costumes étaient coûteux, si l'on en juge par les 10 écus d'or que reçut celui qui habilla, en 1456, les personnages de la *Résurrection* à Angers [4].

Mais tout cela n'est que bagatelle au regard de ce qu'on dépensa au XVI[e] siècle : Jacques Thiboust [4] nous a donné pour les « Actes des Apôtres » une description des plus détaillées. C'est un document unique pour l'étude du costume au XVI[e] siècle. Tous les personnages étalent des atours d'un luxe inouï. Les soixante-deux disciples étaient vêtus de robes de velours, de satin cramoisi et de damas. Et ils sont en « état de simplicité [5] »! La mitre de Caïphe est en satin cramoisi, cerclée de perles orientales, semée de rubis, diamants, balais [6], topazes, saphirs, etc. [7]. La reine Dampdeomopolys, parmi cent ornements extraordinairement précieux, porte une bordure de pierres précieuses, rubis et diamants de la valeur de 2,000 écus [8]. Et, comme le remarque M. Didron, nous savons d'après l'iconographie du XVI[e] siècle et les vêtements de parade que nous présentent les

---

[1] *Mystère de l'Incarnation et de la Nativité*, t. I, p. LII.

[2] A Châlons-sur-Saône, 1497. Voyez P. DE J., *op. cit.*, t. I, p. 379.

[3] P. DE J., *op. cit.*, p. 379.

[4] *Comptes de la ville d'Angers*, cité par M. G. MACON, dans sa *Note sur le Mystère de la Résurrection* attribué à JEAN MICHEL. Paris, Techener, 1898. (Extrait du BULLETIN DU BIBLIOPHILE.)

[5] THIBOUST, *op. cit.*, p. 29.

[6] Sorte de rubis.

[7] THIBOUST, *op. cit.*, p. 36.

[8] IBID., p. 45.

tableaux de l'époque, qu'il n'y a là aucune exagération du narrateur [1]. Il fallait vraiment du damas, de la soie, du taffetas, du velours, du crêpe pour les costumes de cérémonie du temps, tels que ceux que portaient les acteurs de Bourges. Grises, violettes, blanches, rouges, bleues, jaune-orange, tannées [2], vertes, les étoffes s'assemblaient en un véritable papillotement de couleurs. Un simple chevalier [3], monté sur une haquenée noire, couverte d'un caparaçon de satin blanc, chevauche, vêtu d'une soie ou casaque de satin cramoisi pourfilé d'or et doublé d'un drap d'or damassé qui apparaît aux parements. Les enfants sont plus modestement attifés : ceux de la suite d'Antipas, bras et pieds nus, ont sur la tête un simple chapeau de laurier; leur petit corps est serré dans une casaque de taffetas bleu [4]. Quant au costume des femmes et surtout des reines, il dépasse tout ce qu'on peut imaginer. La femme d'Antipas était vêtue d'une cotte de velours cramoisi violet dont les manches étaient découpées pour laisser voir la doublure de drap d'or, et d'un manteau de satin pourpre doublé de toile d'argent; une coiffe de velours noir garnie de perles et des patins de la même étoffe, à la pointe sertie d'un saphir, jette une note sombre dans ce trop vif éclat des étoffes voyantes et des étincelantes parures [5]. Satan n'est pas moins éclatant dans son velours cramoisi. Ailleurs il est « comiquement travesti en médecin [6] » ou, plus souvent encore, suivi de diablotins, « capparassonnés de peaulx de loups, de veaulx et

---

[1] Baron DE GIRARDOT, *Mystères des Actes des Apôtres*. Paris, Didron, 1854, in-4°, p. 5, note.

[2] De couleur fauve.

[3] THIBOUST, *op. cit.*, p. 47.

[4] IBID., p. 52.

[5] Est-il besoin de dire que nous n'ajoutons rien au récit du contemporain émerveillé? THIBOUST, *op. cit.*, pp. 53 et 54.

[6] Dans la *Vengeance et destruction de Hierusalem*, par personnages, exécutée par Vespasien et son fils Titus. Imprimé à Paris en 1519, en vente chez Alain Lotrian, fol. 42. (Incunable, Bibliothèque Nationale.)

de béliers passementées, de testes de mouton, de cornes de boeufz et avec de grosses courroies esquelles pendaient grosses cymbales de vaches et sonnettes de muletz à bruit horrifique», c'est ainsi que Rabelais nous décrit les compagnons du poète Villon dans la Passion qu'il aurait fait représenter à Saint-Maixent [1]. Dans le « Vieux testament [2] », le démon, pour séduire Ève, est couvert d'un habit en manière de serpent et a un visage de pucelle.

Ailleurs qu'à Bourges, où l'aveugle et son valet sont en satin gris et rouge, le paralytique en taffetas changeant, et où boiteux, fiévreux et bélîtres sont en drap de soie « mieux qu'à leur état n'appartenait [3] », un certain réalisme est appliqué au costume des mendiants et des bergers. Les premiers, dans les miniatures grossières du manuscrit de la « Passion » de Valenciennes, sont en longue tunique jaune, tombant jusqu'aux genoux, la cuisse restant nue, et en chaperon de couleurs variées, mais grossières [4]; les pâtres ont les cuisses nues aussi et des chausses montant jusqu'aux genoux; un chapeau mou, semblable au feutre tyrolien, et une capeline courte, jetée sur les épaules, complètent leur accoutrement.

Nous ne pouvons pas nous attarder à décrire toutes les coiffures, tous les bonnets semés de pierres précieuses, fourrés d'hermine, enrichis de perles, tous les chapeaux de velours, les capuchons de satin révélés par Thiboust [5].

Que nous voilà loin de l'Espagne, où, à cette époque, tout l'attirail d'un maître de comédies s'enfermait dans un sac, ainsi que nous le déclare Cervantes!

C'étaient trois ou quatre vestes de peaux blanches garnies de

---

[1] RABELAIS, *OEuvres*, livre IV, chapitre XIII. Paris, Garnier.

[2] Déjà cité, t. I, p. 44.

[3] THIBOUST, *op. cit.*, p. 23.

[4] Manuscrit français 12536 (Bibliothèque Nationale), fol. 29 v°. Cf. planche IV.

[5] THIBOUST, *op. cit.*, passim.

cuir doré, autant de barbes, de perruques et de hauts-de-chausses, le tout pouvant tenir sur le dos d'une araignée [1].

Perruques et fausses barbes étaient naturellement familières aux metteurs en scène ou « meneurs de jeu » français. Le roi Dampdeomopolys avait une perruque fort longue, approchant de la mode judaïque [2]. Christophe Loyson, peintre au faubourg Saint-Marcel, près Paris, doit fournir aux organisateurs d'un mystère à Plessys-Picquet les diadèmes pour Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit, ainsi que les perruques, cheveux, barbes et nuages, sans compter les couleurs pour peindre les habits des diables, le paradis et l'enfer [3]. Si la fourniture des costumes fait parfois l'objet d'un contrat tel que celui que nous signalons ici, le plus souvent les acteurs doivent, comme au XV[e] siècle, s'habiller à leurs frais.

Le mémoire des dépenses du « Mystère des Trois Doms » [4], si précis et si explicite, ne contient, en effet, aucun poste réservé à cet objet, sauf en ce qui concerne le vêtement des feintes ou charnières, dont nous avons parlé plus haut. Le Mystère fini, on vend souvent à l'encan ces habits, les accessoires et les planches. Le clergé continue à prêter chape et étole à Dieu le Père, à condition que les jeux ne soient pas trop dissolus, et c'est aussi l'usage de Bruxelles, nous dit Rabelais [5].

Une question, la plus intéressante à coup sûr, reste à examiner: c'est celle du souci de couleur locale et d'exactitude dans la reproduction des costumes anciens, qui tend de plus en plus à s'introduire dans les représentations théâtrales; nous

---

[1] Cité par Morice, *Histoire de la mise en scène*. Paris, 1836, in-8°, p. 289.

[2] Thiboust, *op. cit.*, p. 44.

[3] Telles sont les stipulations de son contrat passé devant notaire, *apud* M. Coyecque, t. I, n° 1780.

[4] Joué à Romans en 1509 et publié par E. Giraud et Ul. Chevalier. Lyon, Brun, 1887.

[5] *Loc. cit.*

sommes à une époque de transition où les plus flagrants anachronismes se mêlent à ce souci constant. Avec cette ignorance dont nous avons déjà donné des preuves, la monstre de Bourges affuble la femme d'Hérode-Agrippa d'une robe doublée de drap d'or frisé « à l'espagnole » ; et pourtant, les régisseurs de ce fantastique spectacle, dont nos fêtes les plus considérables ne donnent qu'une faible idée, ont parfaitement conscience de bien faire en donnant aux princes et princesses de Judée des habits taillés « à la mode judaïque [1] ». Cela n'empêche pas le chef des Pharisiens de porter une mitre et de se faire suivre de six évêques en robes d'écarlate et en rochets! En prendrions-nous texte pour railler les entrepreneurs et auteurs de mystères? Pour être juste, il faudrait se souvenir qu'au XVIIe siècle, Cinna, Auguste, Pyrrhus ont porté la longue perruque de la Cour de Louis XIV, qu'ils ont quittée au XVIIIe siècle pour la perruque poudrée de la Régence. Nous ne saurions oublier que la Champmeslé, dans le rôle de Phèdre, paraissait sur la scène en robe de velours amarante à entrelacs d'argent, la tête parée d'un haut diadème surmonté de plumes et orné de diamants, ce qui rendait plus vraie encore l'exclamation de la reine :

> Que ces vains ornements que ces voiles me pèsent!

Si le personnage était Grec, l'acteur avait un casque et s'il était Romain, un chapeau surmonté d'un haut plumet. Cette coiffure couronnait une large perruque à trois marteaux [2]. Mlle Dumesnil et Mlle Clairon [3], malgré l'intelligente lutte que celle-ci entreprit avec Lekain dans la seconde moitié du XVIIIe siècle pour la réforme du costume, paraissaient dans tous leurs rôles tragiques en grandes robes à paniers, et le

---

[1] Thiboust, *op. cit.*, pp. 28, 32 et 37.

[2] Pougin, *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Didot, 1885, in-4°, pl., article : Costume.

[3] Perrin, *Étude sur la mise en scène*, p. 59.

public, surtout aux loges, aurait protesté si, par une inconvenance suprême, elles en avaient usé autrement. Dans notre siècle, il ne serait pas difficile de relever de semblables inconséquences, mais le progrès du sens critique et du sens historique, comme aussi la pénétration lente de connaissances historiques dans les foules et la diffusion de l'instinct chronologique, défend désormais aux metteurs en scène, comme aux artistes, de faire preuve d'une trop grande ignorance du passé. Aussi partout les régisseurs et les costumiers, de même que les artistes, ont apporté un soin extrême à reproduire aussi fidèlement que possible les costumes anciens. Mais, connaissant l'état actuel des choses, il nous a paru intéressant de rechercher comment on y est arrivé à travers de longs tâtonnements.

Reste une question à examiner; elle a été fort discutée : Comment s'y prenait-on quand il fallait présenter sur la scène des personnages dépouillés de tout vêtement?

Le « Mystère du Vieux Testament [1] », montrant la création de l'homme, précise que « se doit lever Adam tout nud ». Beaucoup d'érudits ont voulu comprendre, chaque fois qu'il y avait le mot nu, que le personnage se mettait en chemise, et ils se sont appuyés sur certains textes. Nous voulons bien que, dans quelques cas, leur interprétation soit exacte. Dans le « Mystère de saint Vincent », le bourreau Heurtault dit au martyr : « Despouillés serez très tout nu [2] ». En marge, la rubrique explique : « Ils les despouillent en la chemise et le déchaussent », et plus explicitement ailleurs : « Ils le dépouillent tout nu jusques aux petis draps ». Le sens de jusque est

---

[1] Publié par James de Rotschild et M. Émile Picot, Société des anciens textes français, t. I, p. 38. Bien que l'imprimé qui y est reproduit date du XVI[e] siècle, la plupart de ces mystères sont antérieurs à cette époque.

[2] Bibliothèque Nationale (Paris), manuscrit français 12538 (1476), fol. 118 r° et 120 v°.

douteux cependant : on ne sait si on le dépouille des petits draps ou non. Mais dans d'autres cas, il n'y a plus aucun doute, témoin ces mots de Gréban après le péché originel : « Icy assemblent des feuilles de figuier et en couvrent leurs natures [1] ». Il en est de même chez les Anglais dans le « Jeu de Coventry ». Ailleurs Jésus sur la croix est complètement nu [2].

Ces dénudations ne laissent pas d'être parfois difficiles, comme dans le cas où sainte Barbe, qui est représentée par un jeune garçon, apparaît nue sur le théâtre (Metz, 1468). La même question se pose pour un texte des « Miracles de Notre-Dame » (XIVe siècle) [3], où la présentation d'une nudité complète sur la scène est irréfutablement attestée. Une femme s'est détachée des liens conjugaux pour se réfugier dans un monastère d'hommes, où elle vit pieusement, déguisée en moine. Elle meurt : son mari en ayant reçu avis réclame le corps comme celui de sa femme. L'abbé fait dépouiller la morte « toute nue » pour s'assurer de son sexe et commentant ses constatations, dit :

> Or regarde,
> Tu vois à son sexe devant
> Qu'il était femme.

Mimique.

Les sujets n'ayant guère changé depuis le XIIe siècle, le texte s'étant seulement amplifié, il semble que les traditions de la mimique se soient également perpétuées. Qu'on compare

---

[1] Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion*, publié par Gaston Paris et G. Raynaud. Paris, Vieweg, 1893.

[2] Jean Michel, *Mystère de la Passion*, joué à Angers en 1486, s. l. n. d., in-fol., goth. (Bibliothèque Nationale.)

[3] *Miracles de Notre-Dame*, édités par G. Paris et Ulysse Robert, pour la Société des anciens textes français, t. III, pp. 124-125.

par exemple, à ce point de vue, les drames liturgiques des Trois Maries à la visite au sépulcre, qu'on trouve dans la « Résurrection » du XV[e] siècle. Ce sont les mêmes mouvements, presque les mêmes paroles, sauf que partout la langue vulgaire s'est substituée au latin.

« Les quatre femmes entrent dedens le jardin et regardent dedens le tombeau et si ne verront synon le suaire et les linceux plyés et chercheront à l'environ [1] et en ce faisant verront deux anges, l'un au piés et l'autre au chief du sépulchre, c'est assavoir Gabriel et Uriel, qui leur demandent ensemble :

Bonnes femmes que querez vous
Le vivant avecques les morts?...

» Doit lors demourer seule (Marie-Madeleine) près le sépulcre et quérir tousiours Jésus,... Icy Magdeleine, en cerchant, aperçoit deux anges qui s'inclinent quant Jésus apparoist en estat de jardinier... Magdeleine se jecte à genoulz et face semblant de lui vouloir accoler les jambes et luy baiser ses piez et il lui deffent en la boutant du pouce de la main dextre par le fronc... Icy Jésus fait le signe de la croix sur Magdeleine, laquelle s'incline en genoilz et ce fait, Jésus s'en va par dessoubz terre... [2]. » Jésus apparaît alors à saint Pierre qui est retourné « comme triste et désolé » dans la fosse où il faisait pénitence.

Pendant ce temps, les quatre chevaliers qui gardaient le tombeau se sont levés pour aller conter aux Juifs les merveilles auxquelles ils ont assisté. Au moment précis de la Résurrection, ils ont eu une mimique fort bien observée : « Et lors soit fait artificiellement un escroix (fracas) terrible et ung tremblement de terre dont les gardes chéent (tombent) comme

[1] Cf. le *quasi quaerentes* des drames liturgiques.
[2] *Mystère de la Résurrection*, attribué à Jean Michel, fol. 55 v°.

mors tous platz, de grant paour sans soy lever, si non les testes [1].

C'est le même geste de curiosité craintive que l'on retrouve dans la sculpture et la peinture de l'époque.

Comme en art aussi, les gestes traditionnels du premier homme à la création se sont conservés : « Adonc se doit bien lever Adam tout nud et faire grandes admiracions en regardant de tous côtés, et puis se doit mettre humblement à genoulx, les mains joinctes... Adonc doit Dieu prendre Adam par la main en parradis terrestre... Adonc se doit coucher Adam sur son costé et face semblant de dormir, adonc doit faire manière de prendre une des costes de Adam et faire la bénédiction dessus, et puis en soy baissant, sera produite Eve sur terre [2]. » C'est ce geste que Michel-Ange fixera dans la merveilleuse fresque de la création à la Chapelle Sixtine.

La nouveauté n'est donc pas dans ces gestes hiératiques et pour ainsi dire figés; elle sera dans la grimace.

La grimace est déjà d'une époque plus tourmentée. C'est le XIII[e] siècle qui a surtout inauguré en art ces démons hideux, aux lèvres sabrées à travers le visage, au nez épaté, aux yeux ronds et moqueurs, au nombril couvert d'un visage horrible [3].

Le Mystère les a connus aussi avec leurs ricanements, leurs gestes menaçants, leurs froncements de sourcils où il y a de l'amertume et de la colère.

Le naturel, selon la notion qu'on s'en formait alors, et qui était sensiblement différente de la nôtre, était fort en honneur. Il est certain que l'exécution ponctuelle dans le tragique ou le sérieux, du geste conventionnel, devait suffire aux contemporains. Il fallait présenter au peuple la mimique qui lui

---

[1] *Ibid.*, fol. 56 v°.

[2] *Viel Testament*, t. I, pp. 30 à 32.

[3] Par exemple, dans les *Vitraux de la cathédrale de Bourges*, publié par Cahier et Martin, voyez planche XVII, et Male, p. 424.

semblait être nécessairement celle de Dieu ou des anges et non pas reproduire le geste de la réalité journalière. C'est dans ce sens qu'il faut entendre, pensons-nous, les admirations des contemporains pour les « hommes graves qui savoient si bien feindre, par signes et gestes, les personnages qu'ils représentoient, que la plupart des assistants jugeoient la chose être vraie et non fausse [1] ».

Dans le comique il y a eu, dès les origines, beaucoup plus de vrai naturel; aussi comprend-on parfaitement le succès que firent les Poitevins à Jean Formond, sacristain de Notre-Dame-la-Petite,

> Qui dansait fort bien en lourdois.
> De sa myne, bouche et des doigts
> Il faisait tout le monde rire [2].

Les grimaces du rire et les contorsions de la douleur, voilà, en deux mots, toute la mimique des acteurs de mystères. L'impassibilité douloureuse de nos tragédiens, où la souffrance ne se marque parfois que par des ondulations qui assombrissent leur visage, semble inconnue au moyen âge; les nuances fines de l'ironie leur demeurent également ignorées? Il faut que dans la joie un rire énorme balafre leur face réjouie. Nous n'avons trouvé que dans une seule pièce, cette rubrique pleine de promesses : « Le baron *en souriant* [3] ».

Diction.

La diction théâtrale a subi pendant le moyen âge la même évolution que le geste. Pour toutes les scènes purement hiéra-

---

[1] Chaumeau, *Histoire du Berry,* livre VI, chapitre VII, cité par Girardot, *op. cit.,* p. 1.

[2] Jean Bouchet, cité par Clouzot, p. 38.

[3] *Mystère du Roi Advenir.* Bibliothèque Nationale, manuscrit français 24334, t. II, p. 109.

tiques, elle est restée ce qu'elle était dans le drame religieux, elle ne renie pas ses origines... elle demeure psalmodiante, bien que tout le drame ne soit pas entièrement accompagné de musique. On sait que ce chantonnement monotone dans la récitation des vers dramatiques s'est perpétué jusqu'au XVIII[e] siècle, et qu'il a fallu les intelligentes réformes de Voltaire et de sa partenaire, M[lle] Clairon, pour mettre enfin un peu plus de réalisme dans la diction. Pour nos acteurs de mystères, la diction, tout comme le geste, est l'exécution d'une immuable convention. Dans le comique, naturellement, plus de laisser-aller et plus de vraisemblance.

Jean Bouchet, que nous avons vu prendre tant de soin de la mise en scène, se préoccupe également de la prononciation. Ses acteurs de Poitiers ne l'avaient guère satisfait à cet égard, et il parvint sous le voile d'une adroite flatterie à donner à ceux d'Issoudun d'excellents conseils :

> Quant aux joueurs, je scay votre langage
> Sans faulx accent, non barbare en l'usage,
> Et croy pour vray qu'en Gaule point ne court,
> Langue plus propre au langage de court,
> Les Berruyers ont la langue diserte,
> La voix bien doulce et assez descouverte [1].

Justesse d'accent, respect de la langue, douceur de la voix, netteté dans l'articulation, voilà donc ce que réclame des joueurs le rhétoricien.

Esprit et moeurs des acteurs.

Dans une requête contre les confrères de la Passion, qui avaient l'intention de représenter, en 1542, le « Viel Testa-

[1] Hamon, *op. cit.*, p. 127.

ment », un procureur général au Parlement de Paris fait de ces joueurs de mystères un portrait vraiment peu flatteur :

« Tant les entrepreneurs que les joueurs sont gens ignares, artisans mécaniques, ne sachant ni A ni B, qui oncques ne furent instruictz ni exercez en théâtres et lieux publics à faire telz actes, et davantage n'ont langue diserte, ni langage propre ni les accents de prononciation décente, ni aulcune intelligence de ce qu'ils disent; tellement que le plus souvent advient que d'un mot ils en font trois, font point ou pause au milieu d'une proposition sens ou oraison imparfaite; font d'un interrogatif un admirant ou autre geste, prolation ou accent contraires à ce qu'ils disent, dont souvent advient dérision et clameur publique dedans le théâtre même, tellement qu'au lieu de tourner à édification leur jeu tourne à scandale et dérision [1]. »

A en juger par ce portrait, qui est un peu une charge peut-être, les artisans auraient joint une inintelligence absolue à une impropriété de geste continuelle, à une prononciation diffuse, à une diction trop rapide et coupée à contre-sens.

Malgré la violence des termes, il est probable qu'il y a beaucoup de vérité dans ce portrait indigné ; mais comment exiger de simples ouvriers qu'ils aient la mimique appropriée, la diction juste, claire et harmonieuse qu'on serait en droit d'attendre des professionnels des planches? Ceux-ci, même au XVII[e] siècle, ne valaient pas toujours beaucoup mieux. Entendez les reproches de l'abbé d'Aubignac à ceux qui ont représenté la « Pucelle » : « En plusieurs endroits ils ont changé les termes pour ne savoir lire qu'à grand' peine les ouvrages manuscrits... ils ont tantôt réuni, tantôt séparé les tirades, faute de les comprendre; les comédiens ignorants et avares ont refusé de faire la dépense de machines nécessaires [2], etc. »

---

[1] P. DE J., t. I, p. 423. Ces reproches sont les mêmes que ceux que fait Shakspeare aux ouvriers acteurs dans sa mordante satire du *Songe d'une nuit d'été*. Voyez notamment acte V, scène I.

[2] Cf. LIVET, *Précieux et Précieuses*. Paris, Didier, 1859, in-8°.

Comment exiger de joueurs d'occasion ce qu'on ne peut obtenir de troupes permanentes, même au siècle suivant?

Cependant, comme les Italiens dans la *Commedia dell' Arte*, ils doivent déployer parfois un vrai talent d'improvisation. Dans beaucoup de pièces, un personnage nommé dont le rôle est laissé en blanc dans le manuscrit, se répand en plaisanteries pour amuser les badauds ou réveiller leur attention. C'est le cas du « Villain » dans le « Mystère de saint Vincent [1] » remplacé dans le « Mystère de saint Adrien » par un personnage nommé le Rusticus et qui a pu parler un mélange de français et de flamand fort goûté des spectateurs de Grammont [2].

Ce talent d'improvisation faisait courir parfois grands risques à l'orthodoxie et donnait des inquiétudes à la censure. Aussi l'auteur inconnu du « Mystère de la Résurrection [3] » fait-il à cet égard de sévères recommandations :

> Et se garde...
> Chascun joueur que aucunement
> N'y soit par luy rien adjousté
> Ne de son personnage ousté.

Les acteurs de 1456, toutefois, n'avaient pas laissé d'ajouter des scènes de leur cru; aussi ne furent-elles pas insérées dans le livre : « Regectées et en ce (manuscrit) non comprinses aucunes addicions particulières que aucuns des joueurs d'iceluy

---

[1] Bibliothèque Nationale, manuscrit français 12538, fol. 59 r° et 69 v°.

[2] Cette hypothèse nous semble plus plausible que celle du savant éditeur M. Picot. (*Le livre et mistère du Glorieux Seigneur et Martir saint Adrien*, publié par Émile Picot. Imprimé pour le Rorburghe Club, 1895, in-8°, p. XIII.) Celui-ci pense que le Rusticus était chargé d'interpréter la pièce aux auditeurs flamands dans leur langue natale. Nous nous étonnons de ce que M. Picot n'ait pas rapproché son Rusticus du Vilain du *Mystère de saint Vincent* plutôt que du sot de la *Passion de Troyes*, des *Mystères de saint Bernard de Menthon, de sainte Barbe, de saint Didier* ou *de saint Christofle*.

[3] Manuscrit de Chantilly. Prologue.

mystère y cuidèrent adjouster à leur plaisance, pour ce qu'elles estoient impertinentes à la matière et furent blasmées de maistres en théologie... »

L'acteur est naturellement plus apprécié s'il est chanteur, car dans la Passion [1], par exemple, les valets doivent chanter une chanson dont le refrain seul est indiqué par le manuscrit.

Varlet de forge doit-on amer.

S'il est instrumentiste, c'est mieux encore, surtout si, par exemple, il doit remplir le rôle de David « Adonc harpe s'il est harpeur ou sinon laissé cette clause [2]... ».

L'effort de mémoire qu'on réclamait des acteurs dépasse ce que l'on exige du plus capable d'entre les nôtres : l'imprimerie n'avait pas encore gâté l'esprit, et la mémoire était presque encore aussi prompte et aussi fidèle qu'aux âges où les jongleurs allaient de château en château, portant légèrement dans leur tête les milliers et les milliers de vers des légendes arthuriennes et carolingiennes.

Le Christ devait dire en croix trois ou quatre cents vers : là, le supplice n'était pas seulement pour la mémoire, il était aussi pour le corps, dont la position n'était pas qu'une figuration de torture. On a cité vingt fois l'exemple de ce prêtre qui faillit y perdre la vie et de cet autre prêtre qui représentait Judas, à la même « Passion» et qu'on faillit laisser mourir, en ne le dépendant pas assez vite [3].

Être acteur n'était donc pas une sinécure : il fallait que chacun déployât un réel dévouement.

Les Messins de 1512 recommencèrent l'aventure de 1437, mais avec plus d'habileté : « Et oudit jeu (de la reine Ester)... en y olt (eut) 3 des pendus bien subtillement et y demourarent assez longuement [4] ».

---

[1] Bibliothèque Nationale, manuscrit français 904.
[2] Leverdier, *Mystère de l'Incarnation,* etc., 1re part., p. 14.
[3] Jubinal, t. I. p. xliii.
[4] *Viel Testament,* t. VI, p. xxii. (Chronique de Metz.)

Les diables couraient aussi parfois de grands dangers. Nous avons parlé du péril qui résultait de l'emploi des canons par des hommes inexpérimentés ou à proximité des spectateurs imprudents et trop curieux.

Voici une autre anecdote. C'était au « Mystère de saint Martin », à Seurre en 1496... mais laissons plutôt la parole à l'auteur du procès-verbal de la représentation :

« Celui qui jouoit le personnaige de Sathan ainsi qu'il volut sortir de son secret par dessoubz terre, le feu se prist à son habit autour des fesses, tellement qu'il fut fort bruslé; mais il fut si soubdaynement secouru, devestu et rabillé, que sans faire semblant de rien, vint jouer son personnaige; puis se retira en sa maison. De ceste chose furent moult fort espoventez les dits joueurs; car ils pensoyent que puisque au commencement incontinent les assailloit, que la fin s'en ensuivroit... »

Et l'on répara l'incident par un couplet qui, s'il n'a pas le mérite de la distinction, a, au moins, celui de l'à-propos. Satan, rentrant en scène après l'entr'acte dit à Lucifer :

> Malle mort te puisse avorter,
> Paillart, fils de putain cognu,
> Pour à mal faire t'en orter
> Je me suis tout brûlé le cul [1].

La crainte superstitieuse des acteurs ne fut pas de longue durée et bientôt ils se remirent à leur rôle avec un jeu si vif que « tout le monde tant les joueurs que les assistants furent moult esbahis et defait »... Et le narrateur trouve des termes bien emphatiques pour exprimer la conscience que les acteurs mettaient à débiter leur personnage : « Les dits joueurs prindrent une telle hardiesse et audasse en eulx qu'onques lyon en sa tanyère ne meurtrier en un boys ne furent jamais plus fiers ne mieulx assurez qu'ils estoient quand ilz jouoient [2] ».

---

[1] JUBINAL, t. I, p. XLVII.
[2] IDEM, *Ibid.*

Cette conscience du rôle, cette conviction dans l'incarnation d'un héros est d'ailleurs la caractéristique des acteurs amateurs. Considérez, par exemple, Caïphe : « Il tenoit bonne gravité, par représentation d'une si très-assurée contenance, que l'on eût pu juger estre encore celui qui poursuivoit la mort de Jésus-Christ [1] ».

Le spectacle fini, il fallait en rabattre, et ce n'était pas sans peine qu'on quittait un personnage à l'autorité souveraine ou au costume étincelant pour rentrer dans la vie; ces regrets inspirent une comparaison ingénieuse au grand rhétoriqueur poitevin [2]. C'est un vrai mystère que la vie; le jeu fini, il nous faut quitter nos brillants costumes et nous contenter d'emporter l'honneur ou le blâme.

A ceste cause il s'en fault aller nu
Dehors du jeu, comme on y est venu,
Ayant regret de laisser les liesses
Esbatemens, honneurs, bombans, richesses;
Rien on n'emporte après avoir joué
Fors que l'ung est blasmé l'aultre loué ;
Qui joue bien acquiert bon bruit et fame
Qui joue mal est à jamais infame.

Il est vrai que chacun se consolait en se disant qu'il avait travaillé à une œuvre pieuse. On célébrait presque la messe sur la scène : « Saint Martin pourra dire la messe toute, mais il ne consacrera point. Puis quant se viendra à la levacion du corps de Dieu, jusques à la poitrine seulement [3] ».

Ce qui étonnera celui qui n'est pas accoutumé aux curieuses contradictions du moyen âge, c'est que le même homme, qui a écouté religieusement de saintes choses, rira un instant après

---

[1] THIBOUST, p. 36.

[2] Jean Bouchet, voyez HAMON, p. 109.

[3] *Mystère de saint Martin.* (Bibliothèque Nationale, manuscrit français 24332, fol. 176 v°.)

à gorge déployée de la licencieuse « Farce du Meunier [1] », qui révélera aux auditeurs du mystère, les amours du curé et de la meunière et d'autres choses qu'on ne peut guère essayer même de désigner.

Étudions maintenant la conduite et les mœurs des joueurs : ceux-ci se jalousaient et se disputaient pour la distribution des rôles, et il fallut parfois leur donner pour commissaires :

> Trois ou quatre bourgeois bien saiges
> Pour départir les personnaiges [2].

L'esprit de clocher s'en mêlait. Et la diablerie de Saint-Maixent se flattait de dépasser la diablerie de Saumur, de Langres ou de Poitiers [3]. Voyez comme les diables traitent ce pauvre frère Tappecoul, qui a refusé de prêter des costumes ecclésiastiques pour la « Passion » de saint Maixent. Ils entourent sa jument, lui jettent des fusées en sonnant de leurs cymbales et hurlant à la mort. La jument se cabre, s'effraie, renverse son cavalier et le traîne ainsi à « écorche-cul » par les haies, buissons et fossés. La jument ne ramena au couvent que le pied droit du pauvre moine [4].

Souvent, semble-t-il, les représentations aboutissaient à des débauches sans nom, que Rabelais ne manque pas de nous rapporter, et il y a peut-être quelque chose de vrai dans son récit : « Mais à la Passion qu'on jouoit à Sainct-Maixant, entrant un jour dedans le parquet je vis... soudainement tous, tant joueurs que spectateurs, entrer en tentation si terrificque

---

[1] Publié par P.-L. Jacob, dans son *Recueil de farces, soties et moralités du XVe siècle*. Paris, Dalahays, 1859, in-8° (Bibliothèque gauloise), pp. 233 à 265.

[2] Guillaume le Doyen, apud P. de J., t. II, p. 64.

[3] Cf. Rabelais, livre IV, chapitre XIII, dans l'édition Moland. Paris, Garnier.

[4] Rabelais, livre IV, chapitre XIII ; l'anecdote est rapportée par lui, sans raison suffisante, à Villon.

qu'il n'y eut ange, homme, diable ou diablesse qui ne voulut biscoter (.....!) Le portecole (régisseur-souffleur) abandonna sa copie; celuy qui jouoit saint Michel descendit par la vollerie; les diables sortirent d'enfer, et y emportoient toutes ces pauvre femmelettes; mesmes Lucifer se deschayna [1]. »

A quoi bon ajouter un trait à ce tableau? Quelques instants après ces désordres, les acteurs se sont peut-être ressaisis et ont exécuté avec gravité et dans une pensée parfaitement pieuse un beau mystère.

CHAPITRE VIII

Les spectateurs.

Voici que le mystère est organisé, rédigé, monté; les répétitions sont terminées ; nous allons assister à la représentation en nous mêlant aux spectateurs.

Nous ne sommes plus dans l'église dont les murs évoquaient et perpétuaient un enseignement dogmatique et encyclopédique; nous sommes chez les Confrères de la Passion, dans une salle rectangulaire de l'Hôpital de la Trinité ou de l'Hôtel de Flandre, ou encore sur la place publique, dans un pré ou dans une cour. On a tendu au-dessus des spectateurs et de la scène une immense toile, fixée par des cordages [2].

---

[1] RABELAIS, livre III, chapitre XXVII. Cf. CLOUZOT, p. 47.

[2] Tel il existait déjà chez les Romains. (Cf. MARQUARDT, p. 310.) On trouve ce voile, par exemple, à Romans et à Bourges. (Voyez *Les Trois Doms*, p. XLV, et THIBOUST, p. 11.) Le plafond de la salle du Palais-Royal, obtenue en 1660 par Molière, était constitué aussi par une toile suspendue par des cordages. (Cf. PERRIN, *Étude sur la mise en scène*, p. 33.)

Les spectateurs se massent, ou sont assis sur les degrés du large amphithéâtre qu'on a construit pour la circonstance ou qu'on a adapté à un ancien cirque romain.

Les loges.

Certains spectateurs sont naturellement privilégiés, soit à raison de leur situation officielle, soit à raison de leur qualité. En cela, le carrefour ne fait qu'imiter l'église, où des places plus commodes et mieux ornées sont réservées aux puissants. « Messieurs les Échevins d'Amiens, dit une délibération du 5 mai 1455, auront un hours, c'est-à-dire un échafaud pour voir le mistère [1] ». Ces échafauds surélevés réservés aux autorités sont l'origine des loges de nos salles modernes.

Un des comptes du roi René nous renseigne très exactement sur la forme d'une de ces loges [2]. Elles se composaient d'un échafaud de 24 pieds de long sur 30 de large, dont le plancher et le toit étaient formés d'ais rejointoyés à grand renfort de clous. Elles étaient divisées en deux parties: en avant, la grande salle et en arrière, la chambre de retrait. Entre deux cloisons de planches s'alignaient des réduits pour l'échansonnerie, des chambres et retraits secrets. Des escaliers conduisaient à l'échafaudage. L'ouvrage entier fut payé 15 livres tournois.

Un roi de France assistant un jour à un mystère [3], et craignant beaucoup les vents coulis qui le gênaient dans son retraict (petite loge), fit calfeutrer les joints des planches et coller sur ces joints des bandes de papier.

---

[1] P. Paris, p. 3.

[2] Il s'agit d'une loge construite à l'intention du roi René, lors de la représentation à Angers du *Mystère de saint Vincent,* vers 1471. (Cf. *Comptes et mémoriaux*, déjà cités, p. 329.)

[3] De Saint-Genou, à Montilz-les-Tours en 1490. (*Menus plaisirs*, 1490.) Cf. Gal, *Dictionnaire critique.*

Il ne faudrait pas croire que les souverains fussent seuls à occuper des loges. A Romans il y avait quatre-vingt-quatre loges fermant à clef et garnies d'une sorte de barrière « sur le regard du jeu, pour garder de tumber et une post à travers à cause des petits enfans ». Elles couronnaient la sommité des degrés, et l'on y parvenait par un escalier, donnant sur une galerie aux deux bouts de laquelle était un retrait [1].

Prix des loges.

Alphonse le Sage, dans un article de ses « Sept parties », s'indigne qu'on fasse payer ceux qui veulent « assister à un *auto* [2] ». Les Grecs avec la même logique partageaient cette conception. En principe, tant que le théâtre reste un acte religieux, et que le fait d'y assister est l'accomplissement d'une cérémonie liturgique, il ne saurait être question d'un vrai tarif de places. Mais n'oublions pas que le théâtre religieux s'oriente de plus en plus vers le profane.

On loue généralement une loge pour toute la durée de la représentation. A Romans on paie 3 florins, près de 39 francs pour les trois jours [3]; à Vienne, l'année suivante, c'est-à-dire en 1516, 12 florins, près de 150 francs pour les huit jours que durent les représentations. Le produit de la location des loges pour le « Mystère des Trois Doms » donna 237 florins.

Comme ces prix n'étaient guère à la portée des fortunes de la moyenne bourgeoisie, on fit à Valence, en 1526, des chambres basses, que représenteraient assez bien nos actuelles baignoires, et qu'on louait 15 sols [4] (15 francs environ). A Paris, une loge, au « Mystère du Viel Testament », chez les confrères, coûtait 30 écus [5]... Le commun payait moins cher.

---

[1] *Les Trois Doms*, p. xlv.
[2] Du Méril, p. 75, note 2.
[3] *Les Trois Doms*, p. lxxx.
[4] *Ibid.*, p. cxiv.
[5] *Viel Testament*, t. I, p. xiv.

Prix des places inférieures.

La foule se tassait sur les échafauds, qui à Romans, par exemple, s'élevaient en gradins sur une profondeur de 6 toises, (près de 12 mètres). Elle était séparée de la scène par un espace de 2 à 3 pieds et par une clôture en liteaux treillissés, que parfois on appelait le créneau [1].

A Valenciennes, sur les gradins, on payait 1 sol (c'est-à-dire fr. 1.06), mais le vulgaire restait à terre, et ne payait que 6 deniers (environ fr. 0.50) [2]. C'est l'origine de notre parterre. En Allemagne ou en Angleterre, il y a beaucoup de théâtres où au parterre on se tient encore debout. Il n'est pas douteux que les spectateurs n'y aient souvent apporté eux-mêmes des sièges; cela eût à une certaine époque de la République romaine excité l'indignation du Sénat, qui rendit un jour un sénatus-consulte défendant aux spectateurs de s'asseoir [3].

On voit que les spectateurs pauvres n'étaient pas encore relégués dans les hauteurs. Notre terme familier de paradis, qui désigne les hautes sphères du théâtre, n'est pas venu du paradis surélevé des mystères, mais d'une plaisanterie toute naturelle [4].

Il n'existe pas de demi-places : grands et petits paient, à Romans, $^1/_2$ sou (environ fr. 0.50).

On ne délivre pas de billets, mais on paie le prix à la porte, d'où l'interdiction faite aux acteurs, à Valenciennes, de se placer

---

[1] P. Paris, *op. cit.*, p. 5.

[2] Morice, p. 157.

[3] Marquardt, *op. cit.*, p. 306.

[4] Ce n'est pas l'avis de M. Suchier dans l'intéressante *Geschichte der französischen Litteratur*, qu'il a publié avec M. Birch-Hirschfeld. Leipzig, Bibliogr. Instit., 1901, in-8°, pl., contredit par M. Paris, dans son article critique du *Journal des savants*, 1901, p. 784, note 3.

à la porte pour recevoir l'argent sans en avoir reçu mission expresse des administrateurs[1].

Certaines places sont réservées gratuitement aux propriétaires de l'immeuble occupé par le théâtre. A Romans une loge est réservée aux moines, dans la cour desquels on joua le « Mystère des Trois Martyrs »; une autre au peintre décorateur, François Thévenot et ses amis; une autre encore aux charpentiers constructeurs. Les commissaires n'usèrent pas de celle à laquelle ils avaient droit[2].

Dans le contrat de location perpétuelle de l'hôtel de Bourgogne aux confrères de la Passion (1518), le bailleur prévoyait aussi « une loge à son choix pour luy, ses enfants et ses amys, leurs vies durant, sans aucune chose en payer[3] ».

Les entrées de faveur ne tardèrent pas à donner lieu à des abus; aussi sont-elles abolies complètement à Valenciennes en 1547, où l'on édicte cette règle sévère : « Nuls ou nulles ne pobroit entrer au ju (jeu) sans payer, que les personnes des superintendans, jueurs ou administrateurs, tant seulement et non leurs femmes, enfant ou famille ».

Jours et heures des représentations.

Nous avons vu que les drames liturgiques étaient au début nécessairement représentés à la date commémorative de l'événement qu'ils étaient destinés à célébrer; le drame de la Résurrection à Pâques, le drame de la Nativité à la Noël, etc.

Cette tradition se continue parfois encore jusque fort avant dans le XVe siècle. Un « Mystère de l'Ascension » est représenté à Lille en 1416, le jour même de l'Ascension. Un « Mystère de saint Crépin » en 1458, le jour de la fête du saint, la « Nativité »

---

1 *Vide supra.*
2 *Les Trois Doms*, p. LXXX.
3 P. DE J., t. I, p. 427.

à Rouen en 1474, à la Noël, la « Passion » en 1491, le Vendredi-Saint, etc.

Mais dès 1298, à Cividale en Frioul, la « Passion » est jouée le jour de la Pentecôte [1], et à Die (Drome), le jour des Rameaux [2].

Bien plus, on alla même jusqu'à interdire les mystères aux jours de fête; témoin les lettres patentes accordant permission à Charles le Royer et consorts de représenter l' « Ancien Testament », à condition que « n'y sera procédé qu'à jours de festes non solennelles ».

Cette évolution était d'ailleurs fatale, car les jours de fête ne suffisaient plus à la passion croissante du théâtre dont était saisi le public. D'ailleurs mille causes intervenaient qui empêchaient que la représentation eût lieu à date fixe.

Les principales de ces causes étaient la guerre, les intempéries, les moissons et les vendanges. Le « Mystère de saint Martin », par exemple, devait être joué à la Saint-Martin et « se n'eust esté le bruyt de guerre et l'abondance de gendarmes ». On choisit alors le jour de la foire annuelle. « De rechief pour aulcunes males (mauvaises) nouvelles de guerre courans en icelle foire ne fut possible de jouer ledit jour; et la sepmaine ensuivant se commancèrent vendanges de tous cotez, pourquoy force fut d'actendre qu'elles fussent faictes, aultrement il y eust heu (eu) peu de gens [3]. »

PROCLAMATION.

On s'arrêta à la Saint-Denis. Cinq jours avant on fit crier à son de trompette que « toutes gens ayant parsonnaiges du dit mistère s'assemblassent à l'eure de mydi en Lombardie (au Mont de Piété ?), chacun acoustré selon son personnage. Après

---

[1] DU MÉRIL, p. 63.
[2] P. DE J., t. II, p. 45.
[3] JUBINAL, pp. XLIV-XLV.

lequel cry fait, se rendirent les ditz joueurs au dit lieu et furent mys en ordre, l'un après l'autre, monstré, acoustré, armé et appoincté si très bien, qu'il estoit impossible de mieulx » [1].

Puis le narrateur insiste sur l'étendue de cette procession. C'était là ce qu'on appelait la « montre », c'est-à-dire le cortège des acteurs parcourant la ville pour battre le rappel des curiosités populaires et amener le plus de monde possible au spectacle prochain. La monstre, qui était précédée d'un « cri », c'est-à-dire d'un appel des acteurs, remplaçait nos affiches, de même que le héraut des villes servait à la proclamation des édits. Or, ainsi que celui-ci a laissé un survivant dans le sonneur de trompe, qui à Paris encore appelle, en se tournant vers tous les points de l'horizon, les coupables en fuite, la « montre » a laissé des traces dans la cavalcade bruyante des forains qui s'arrêtent aux carrefours pour y faire leur petit boniment.

Le jour de la représentation, la montre se reformait pour sortir du lieu où s'habillaient les acteurs et faisait le tour de la scène « à sons de trompete, clerons, bussines, orgues, harpes, tabourins, etc., jouans de tous costez » [2].

Le procès-verbal de la représentation de Seurre est plein d'admiration pour cette montre. Toutes les relations semblables sont remplies du même enthousiasme. Celle de Bourges nous peint un déploiement de richesses plus extraordinaire que partout ailleurs. Les acteurs s'habillèrent dans un monastère, puis furent rangés en bon ordre, selon le livret, par les maires et échevins [3]. Les acteurs parcourent alors la ville.

C'était encore un usage courant chez les comédiens du

---

[1] Ibid., *loc. cit.*

[2] Jubinal, p. xlvii. Le même usage existait en Allemagne dans la *Passion* d'Alsfeld; nous connaissons même l'ordre de la *Processio ludi*. Cf. Mone, t. II, pp. 120-121.

[3] Thiboust, pp. 17-19.

commencement du XVII[e] siècle. Le prologue de la curieuse comédie de Georges de Scudéry, intitulée : « La Comédie des comédiens », apprend aux auditeurs que l'on est à Lyon, que le tambour et l'Arlequin doivent parcourir la ville « comme le pratiquent les petites troupes » . Le tambour et Arlequin, grand espoir de la troupe, reviennent sans amener un seul spectateur. Et Arlequin navré s'écrie : « Cependant cette ville n'a point de carrefours où je n'aye fait le crieur public [1] ».

Durée des représentations.

Là où il n'y a pas de théâtre permanent, le peuple se hâte vers la représentation qu'on lui offre. Plus elle est longue, plus il est satisfait.

Là est l'explication des deux, trois, quatre, onze jours de représentations consécutives des Mystères de la Conception, de la Résurrection, de la Passion, etc. [2]. Il faudrait se garder cependant de croire, comme E. Morice, que les journées, divisions ordinaires de nos mystères, désignent toujours des jours de représentation. Nous savons pourtant, d'une façon très précise, que la représentation des « Actes des Apôtres », à Bourges, dura quarante jours.

La durée moyenne d'un mystère peut être évaluée à trois jours.

Heure des représentations.

Et qu'on ne croie pas qu'il se soit agi là de représentations plus courtes ou au moins aussi courtes que les nôtres.

Le « Mystère de saint Martin » commençait entre 7 et 8 heures du matin, pour se terminer entre 11 et 12 heures et

---

[1] Cf. Livet, *Précieux et Précieuse*. Paris, Didier, 1859, in-8°, p. 218.
[2] E. Morice, pp. 139-140.

reprendre à 1 heure, pour se prolonger jusqu'à 6 heures du soir [1].

Les acteurs et les régisseurs mesuraient les actes d'après la patience de leur public. La plupart des textes prévoient des coupures et indiquent l'endroit où elles pourront être faites, ainsi que les formules de raccord, annonçant l'entr'acte ou la fin de la représentation du jour.

En voici un exemple, tiré d'un manuscrit de Chantilly :

« S'ensuivent les paroles qui seront dictes au jeu, quand on vouldra disner le dit premier jour » :

Tous ceulx qui sont dedans cest estre
Et ont voulenté de repestre
Si le facent et sans demeure
De cy jusques à demye heure [2].

Pour le congé, le meneur de jeu dira :

Ceux qui de Jésus vouldront voir
Jouer le resuscitement
Si reviennent cy vistement
Demain le matin, car pour l'eure
Plus ne ferons cy de demeure
Ne de mistère pour ce jour,
Mais nous en allons sans sejour [3].

Peut-être l'expression de matinée, dont nous nous servons pour désigner les spectacles de l'après-midi, vient-elle de ces représentations du matin : dans le « Mystère de saint Martin » on trouve même l'expression : « Cy finist la matinée » [4].

On vient de voir, par le premier des deux passages que

---

[1] JUBINAL, p. XLVII.

[2] Manuscrit 632 de Chantilly. *Mystère de la Résurrection* (milieu du XV[e] siècle), fol. 5 v° et 6.

[3] D'après l'Incunable de la *Résurrection* attribuée à JEAN MICHEL.

[4] Bibliothèque Nationale, manuscrit français 24332, fol. 43 v°.

nous venons de citer, que l'entr'acte était surtout destiné au repos.

a— Les seigneurs se faisaient apporter à manger dans leurs loges, parfois aux frais de la ville [1].

Quant au peuple, il se pressait devant les buvettes installées à son intention. Parfois, comme à Reims en 1490, au dire des vieux chroniqueurs, on présentait du vin, de la part de la ville, aux spectateurs du mystère [2].

Aspect de la ville pendant la représentation.

On le comprendra sans peine : c'était toute la ville qui était massée là devant les échafauds; on y allait d'ailleurs volontiers; chacun pour ainsi dire ayant sur la scène un parent acteur ou un ami à admirer et à applaudir. Au reste, bon gré mal gré, il y fallait aller, puisqu'il était défendu de faire « œuvre mecquanique » pendant la durée du jeu [3]. Il n'y avait guère que les brigands et escarpes de toute espèce qui cependant ne chômassent point. Aussi double-t-on parfois le guet aux portes de la ville [4]. Toutes les forces vives étaient concentrées sur un point, la place où se jouait le mystère. Le sang de toutes les artères semblait affluer là; tout le reste était comme assoupi;

---

[1] Bapst, p. 24, note 8.

[2] Cf. Louis Paris, *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims*, déjà cité, p. lx.

[3] Par exemple à Seurre, en 1496. Cf. P. de J., p. 354, t. I.

[4] Item à Herman, porteur, Henry de Moncy, Ramisson et Gérart Rolant, pour avoir fait le guect es portes avec les portiers, durant les jours que on jouait le mistère de la Passion N. S. afin de mieulx garder la ville, où ilz ont vacqués chacum vi jours pour ce ..... xxxii s. (Archives communales de Mézières, cité par M. Gailly de Taurines. *Une représentation du Mystère de la Passion à Mézières en 1531.* Paris, Picard, 1903, in-8°. (Extraits de la Revue historique ardennaise, mars-avril 1903.)

la circulation était interrompue, la vie économique momentanément troublée, les églises étaient vides de fidèles et de clergé. Celui-ci fermait ses temples, comme l'ouvrier son atelier. On avançait les offices du matin, on retardait ceux du soir; nef et chœur demeuraient vides depuis la messe matinale du Saint-Esprit [1], qui avait appelé la bénédiction du ciel sur les joueurs et les spectateurs, jusqu'au crépuscule, où les acteurs « venaient chanter dévostement », en rendant grâces à Dieu, un *Salve regina*[2].

La ville ne retentissait plus comme à l'ordinaire des tintements joyeux ou graves des carillons et des cloches. Celles-ci se taisaient par ordre du chapitre, pour ne pas gêner les acteurs pendant l'action et ne pas nuire à l'attention de ceux qui les entendaient [3].

Mais le soir arrivé, c'était un débordement de joie et de mouvement. A la Rochelle, en 1492, « durant plus de huit jours, grand nombre de musiciens et joueurs d'instruments ne cessoient, tant de jour que de nuit, à recréer le peuple, tellement que la plupart des nuicts, pendant la dite huitaine, se passèrent en toute sorte d'esbattement, tant pour les étrangers, que pour les habitans ».

Nombre des spectateurs.

De toutes parts les auditeurs accouraient en foule; il en venait, nous dit-on, de trente lieues à la ronde, ce qui semble un peu exagéré. Le jurisconsulte Chassanée, décrivant l'amphithéâtre d'Autun, lors de la représentation qui y fut donnée en 1516, évalue à 80,000 le nombre des auditeurs [4]. Nous ne

---

[1] Louis Paris, *op. cit.*, p. lix.
[2] Jubinal, t. I, p. xlviii.
[3] Dom Piolin, *op. cit.*, p. 127.
[4] P. de J., p. 405 au t. I.

pouvons accepter ce chiffre. Notre atmosphère septentrionale n'est pas assez pure pour que des paroles soient entendues de tous dans un espace assez large pour contenir tant de personnes.

Nous sommes plus disposés à admettre qu'à Reims, en 1490, le dimanche où l'on représenta la « Crucifixion », il y eut bien « seize mille personnes regardant » [1]. Cependant, là encore, le chroniqueur a sans doute exagéré. Plus acceptable est le chiffre de 5,616, établi par E. Morice d'après le nombre des entrées [2].

Pour la représentation de 1509, à Romans, nous ne sommes pas réduits à des hypothèses : nous pouvons calculer assez exactement le nombre des entrées d'après la recette, et pouvons établir les proportions suivantes :

Premier jour	4,780	personnes.
Deuxième jour. . . .	4,220	—
Troisième jour. . . .	4,947	—

Ce qui fait en tout 13,947 entrées et non 13,947 spectateurs, comme dit erronément M. Ul. Chevalier [3]. On voit que l'intérêt faiblit au second jour, à cause de l'ennui qui se dégage de cette interminable pièce, et qu'au contraire l'affluence augmente au troisième jour, ce qui s'explique aussi bien : on veut avoir vu le beau mystère et assister à la fin de l'entreprise. Enfin, il y a un fonds de spectateurs, en nombre beaucoup

---

[1] Cité par L. PARIS, *op. cit.*, p. LX. Les amphithéâtres romains contenaient sans doute un nombre plus grand de spectateurs, mais là il s'agit de voir et non d'entendre (amphithéâtre de Balbus, 11,510 spectateurs; de Pompée, 17,580 spectateurs; de Marcellus, 20,500 spectateurs). Voyez FRIEDLÄNDER, *Darstellung aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine*, 5te Aufl., Zweiter Theil. Leipzig, Hirzel, 1881.

[2] Page 153.

[3] *Les Trois Doms*, p. LXXXII.

plus considérable, qui restent des auditeurs invariablement fidèles, ne manquant pas un seul acte.

Condition des spectateurs.

Le prologue du Mystère inédit [1] de la Conception, Nativité, Mariage et Annonciation de la Vierge nous montre assez bien la présence de toutes les classes de la société aux représentations des mystères. Sans cela, le protocole n'eût pas pu, après avoir honoré de paroles flatteuses la noblesse assemblée, et particulièrement Monsieur le Comte et Madame de Monpansier, s'exprimer en ces termes :

> Tous aultres je veulx saluer
> Segnieurs et dames, bourgeois,
> Les laboureurs aussi des champs,
> Tous sonz les très bien venus.

A Laval, en 1493, au « Mystère de sainte Barbe », Monsieur et sa noble comtesse (il s'agit du comte Guy XV) furent présents [2]. Bien plus, les membres du Parlement de Paris y vinrent assister, le comte leur payant le voyage :

> Monsieur, par son commandement,
> De Paris, sieurs de parlement
> Fist venir, à ses propres mises,
> Pour de Barbe veoir les devises.

En 1484, nous voyons Marguerite, la future gouvernante des Pays-Bas, âgée de 4 ans et fiancée alors au futur Charles VIII,

---

[1] Et qui le restera vraisemblablement toujours, étant dépourvu de tout intérêt littéraire ou historique. Manuscrit 657 de Chantilly. Ce manuscrit n'est pas mentionné dans le répertoire dressé par P. de J.

[2] Guillaume Le Doyen, *Chroniques,* cité par P. de J., t. II, p. 65.

qui avait dix ans de plus, assister avec dames, demoiselles, gentilshommes et officiers au « Mystère de la Passion » à Tours [1].

La municipalité offrait aux nobles visiteurs le vin d'honneur. Les comptes de Mézières, en 1533, mentionnaient une dépense de « XLII sous pour 12 pots de vin, baillés à plusieurs fois, tant à mons^r le comte de Porcien, madame de Busancy et autres, qui estoient venus voir le dict mistère » [2].

L'Échevinage de Reims décida en 1490 « que aux sieurs grans personnages, qui viendroient pour veoir le « Mystère de la Passion », l'on présente en buire les deux poinssons de vin que J. Foulquart a dit avoir esté acheptés, pour ce faire, le prix de 24 l. t. », c'est-à-dire près de 800 francs. Ce n'est pas tout, il fallait encore s'entendre avec les gens d'église pour offrir un présent à « Madame la Capitaineresse » [3].

Les ecclésiastiques n'étaient pas moins nombreux que les nobles. Cependant quand les mystères commencèrent à devenir un peu trop profanes, l'autorité ecclésiastique exigea que les prêtres lui demandassent l'autorisation d'y assister. Un chapelain de la cathédrale de Rouen, un jour, en 1447, ayant négligé cette formalité, fut condamné à une amende [4].

Mais ceux qui montraient sans contredit le plus d'empressement étaient les gens du peuple. Ils allaient prendre leur place depuis 4 heures du matin [5]. Les femmes étaient très nombreuses. Dès la fin du XIIIe siècle, les « dames de la Grève et de Champeaux se pressaient pour admirer les jeux qui se jouaient à Paris, aux environs des Halles » [6].

---

[1] Jal, *Dictionnaire critique*, au mot Passion.

[2] Gailly de Taurines, *op. cit.*

[3] Louis Paris, *op. cit.*, p. lviii.

[4] Leverdier, t. I, p. cx.

[5] Par exemple à Metz (1485, au *Mystère de sainte Barbe*). Cf. P. de J., t. II, p. 48.

[6] Texte de Me Helie, commenté par G. Paris, *Histoire littéraire de la France*, t. LXXIX (1885), pp. 459-460, et par Roy, *Étude sur le théâtre français des XIVe et XVe siècles. La comédie sans titre.* Déjà cité, p. cxci.

Elles y amènent de petits enfants qui braillent lugubrement et à contretemps aux passages les plus passionnants. Aussi à part aux loges, dont on n'ose interdire l'accès aux bébés nobles et où des garde-fous les empêchent de tomber, leur défend-on parfois l'accès des échafauds... Il en est ainsi à Valence, où l'on décide que « nul n'y meyne anfans que ne sont de âge de dix ou douze ans » [1].

ESPRIT ET MOEURS DU PUBLIC.

Le premier élément psychologique qu'on peut facilement dégager chez les spectateurs des mystères est une intense curiosité, une irrésistible attraction, qui le pousse vers ces drames qui vont charmer leurs yeux et leur cœur. Chacun tend la tête et le corps pour mieux voir et pousse violemment celui qui le précède. Des barrières ou un fossé rempli d'eau doivent protéger la scène contre ces envahissantes poussées [2].

Gabriel Naudé raconte qu'en 1541, on s'étouffait littéralement à l'hôtel de Flandres pour voir les «Actes des Apôtres», joués par les confrères [3].

Pendant les travaux d'érection des échafauds, il fallait faire garder l'entrée de l'enceinte par une sentinelle pour protéger les ouvriers contre l'invasion des curieux [4].

Le public d'alors montrait une endurance que le nôtre ne déploierait plus, à l'égard d'une pièce de théâtre, mais dont il est encore capable pour les grandes réjouissances populaires, comme l'entrée d'un souverain ou l'enterrement d'un grand personnage.

---

[1] A Valence en 1526. Cf. *Trois Doms*, p. 870.

[2] On trouve un fossé d'eau à l'amphithéâtre d'Autun. Voyez P. DE J., p. 405. De même en Angleterre et en Allemagne. Cf. BRANDL, *op. cit.*, p. XX.

[3] Note manuscrite du catalogue des manuscrits de Chantilly.

[4] A Romans en 1509. Cf. *Trois Doms*, p. LVII.

A Poitiers, pendant onze jours consécutifs, les spectateurs gardèrent leur place, sous un soleil si brûlant « qu'on n'ouit jamais parler du vivant des hommes de si grandes et continuelles chaleurs au dit païs » [1]. Et pensez qu'il leur fallait voir délayer pendant ce temps, quelques trente mille vers. A Bourges, il en fallait entendre plus de soixante mille.

Aussi cela n'allait-il pas sans une certaine impatience de la foule. Celle-ci, d'ailleurs très mêlée, était aussi extrêmement bruyante. D'où les incessants *silete,* qui à sons de trompette la font taire un instant et rappellent son attention assoupie. D'où aussi les appels au calme, cent fois réitérés par les prologues.

Au XVII[e] siècle, il en était encore de même, et le public était si tumultueux que les acteurs s'interrompaient parfois pour demander le silence : c'est du moins ce que nous apprend ce curieux passage de la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. « On souffre bien, dit-il, qu'un acteur s'interrompe quelquefois pour demander silence, parce que l'on conçoit aisément en ces rencontres, que c'est Bellerose ou Mondoré qui parle et non pas un dieu ou un roi [2] ».

Le public de Shakspere ne valait certes pas mieux. On boit, on mange. Les pommes volent vers la scène. Un jour, les spectateurs du « pit » renversent la scène. Dans la salle est dressé un poteau auquel on attache le pickpocket surpris en flagrant délit. Il n'en allait pas autrement en France. Pendant que des jeux et farces sont représentés devant la reine Yolande et ses gens, des larrons s'approchent d'un spectateur Yvonnet Coyrant, lui coupent la manche de sa robe et lui dérobent 10 sols et un sceau [3].

Des querelles surgissent, des propos orduriers s'échangent,

---

[1] Cité, Clouzot, p. 39.

[2] Cité par Livet, *op. cit.*, p. 180.

[3] En 1409. Cf. *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René,* déjà cité, p. 323.

on joue aux dés et aux cartes. Écoutez la plainte d'un vertueux auteur contre les Confrères de l'Hôtel de Bourgogne (1588) : « En ce lieu se donnent mille assignations scandaleuses au préjudice de l'honnesteté et pudicité des femmes, et à la ruine des familles des pauvres artisans, desquels la salle basse est toute pleine, et lesquels plus de deux heures avant le jeu, passent leur temps en devis impudiques, en jeux de cartes et de dez, en gourmandises et yvrongnerie... etc., d'où viennent plusieurs querelles et batteries [1] ».

Comment, d'ailleurs, les spectateurs eussent-ils été calmes, puisqu'ils se poussaient sans cesse vers la mansion où se passait l'action, avec des remous incessants, des cris de gens étouffés et mécontents, des lazzi et des sifflets.

Ce que nous venons d'en dire montre assez que nous ne sommes plus en présence du public respectueux et décemment curieux des drames liturgiques. Une évolution s'est produite : l'existence en commun dans les grandes villes, la vie municipale, la grande industrie qui naît, les grèves et les révoltes populaires ont donné aux esprits un peu plus d'indépendance et même de libertinage, et lui ont enlevé sa docilité de jadis. Aussi, pour les précurseurs de la Réforme, le mystère est déjà un objet de scandale.

Les sectateurs de Wiclef attaquent avec violence les « miracle-plays ». L'un d'eux met dans la bouche d'un artisan des mystères les paroles suivantes, qui montrent bien l'élément profane apparaissant à travers l'élément religieux :

« Souvent en voyant jouer ces miracles, lui fait-il dire en substance, des hommes ont été convertis à la bonne vie. Souvent aussi, en voyant la « Passion du Christ et de ses saints », hommes et femmes ont été émus de compassion et de dévotion, et ont pleuré... Les hommes doivent aussi se récréer un peu,

---

[1] Cité P. de J., p. 405 au t. I.

et il vaut mieux qu'ils trouvent des distractions en jouant des miracles qu'en s'amusant à d'autres exercices. Pourquoi cela ne serait-il pas aussi bon que la peinture? L'effet en sera même plus intense, car la peinture est un livre mort et l'action un livre vivant [1]. »

On ne saurait défendre plus éloquemment les mystères, mais sous l'élément religieux, on voit percer l'élément profane. A partir du XIVe siècle surtout, celui-ci l'emportera de plus en plus, et les spectateurs seront de moins en moins des fidèles contemplant une cérémonie du culte, une illustration de la foi.

Sans doute, il leur arrivera encore en 1408 d'entendre, après un jeu, la messe dite sur un autel portatif, placé sur les échafauds mêmes [2]. Sans doute, un moine franciscain, Jean Alamand, pour rendre plus solennel son sermon du Vendredi-Saint, fera, en 1453, jouer la « Passion » sous les ormes du cimetière [3].

Sans doute aussi en 1462, le roi de Sicile prétendra faire jouer la « Passion » « pour exciter le couraige (le cœur) de ses subgés à dévocion » [4], et les prologues annonceront des fins identiques. Mais si tel est vraiment parfois le but des organisateurs et des auteurs, il n'est guère entendu du peuple, qui se soucie assez peu des interminables leçons de théologie qu'on lui donne dans les drames et que, d'ailleurs, il ne comprend pas : il vient surtout pour rire des grosses plaisanteries, dont sont parsemées les pièces, et pour admirer les décors, les trucs et les costumes.

Bien plus, il lui arrive de déserter les offices, qui l'ennuient,

---

[1] Voyez l'original anglais, dans POLLARD. *English miracle-plays, moralities and interludes.* Oxford, Clarendon Press, 1898, in-8°, pp. XXII et XXIII.

[2] BAPST, p. 23.

[3] *Les Trois Doms,* p. CVIII.

[4] *Comptes et mémoriaux du roi René,* déjà cité, p. 328.

pour le mystère qui l'amuse. C'est la seule raison qui provoqua la création du droit des pauvres, que la ville de Paris prélève encore sur la recette des théâtres, et qui fut établi par ordre du Parlement « à cause que le peuple sera distraict du service divin et que cela diminuera les aulmosnes, ilz (les Confrères) bailleront aux pauvres la somme de mil livres, sauf à ordonner de grandes sommes » [1].

Non seulement le peuple abandonne les offices, mais il se livre à toutes sortes de plaisanteries, peu orthodoxes qui indignent l'austère procureur du Parlement de Paris : « Et retournant des dits jeux, se moquoient hautement et publicquement par les rues, criant par dérision que le Saint-Esprit n'avoit point voulu descendre, et autres moqueries... » Les prêtres, chantres et chapelains disent les vêpres à l'heure de midi, pour aller à ces jeux, et encore ils les disent « en poste et à la légère » [2].

La décadence du sentiment religieux se marque surtout dans l'efflorescence extraordinaire de l'élément comique, dont nous avons montré les germes dans le drame liturgique lui-même. La satire s'introduit dans le drame allant parfois jusqu'à l'indignation, comme dans le « Jugement dernier » provençal :

« Vous autres prélats et riches, s'écrie le souverain juge, vous avez volé vraiment toute mon église, en dépouillant les pauvres ouailles...

» Maintenant, dites-moi, vous autres, quelle simonie vous avez commise en vendant votre bénéfice. » Après les avoir condamnés, Dieu s'adresse alors en ces termes aux religieux, Bernardins, Célestins, Augustins, Carmes, Cordeliers, Observantins, Prêcheurs, etc. :

« Mauvaise gent perdue, qui avez toujours joué du Sanctus et avez commis toujours de grands abus.

---

[1] *Viel Testament*, t. I, préface.

[2] P. DE J., t. I, p. 424.

Votre perversité est évidente à tous... », etc. Il les accuse de faire toujours les hypocrites et leur fait subir le même sort qu'aux précédents [1].

Le paralytique comparaissant à son tour, formule des plaintes violentes, contre les puissants.

« Seigneur, il est bien vrai que les rois nous ont chassé de notre repaire et de notre gîte, nous qui étions pauvre et sans père ni mère.... Ainsi, ils nous ont mangé tout nos biens, et la chose, Seigneur, a été si mal, qu'il a fallu que nous soyons menés à l'hôpital, et que nous demandions l'aumône par la mort-Dieu. Ils ont commis mille extorsions, malédictions, usures, fourberies et autres péchés. Ils n'ont jamais eu pitié de nous, quand nous sommes venus devant leur porte leur demander aumône pour Dieu. » C'est un véritable plaidoyer révolutionnaire, qui aboutit à la condamnation des empereurs, rois, ducs et comtes, qui vont rejoindre à la gauche du juge, les avocats, exploiteurs et séducteurs [2].

Ce cri de révolte reste cependant isolé et la satire est surtout ironique, et porte sur la vie journalière. Le Français a toujours aimé à se moquer de lui-même. Parisiens et provinciaux, en arrivèrent de plus de plus, à vouloir trouver, surtout dans le mystère, les menus défauts, les ridicules, les incidents de tous les jours, et cet élément laïc devient si envahissant, que véritablement le peuple ne désire et n'entend plus rien autre : force est à l'auteur de le satisfaire. C'est pourquoi nous assistons à ces scènes de métiers, de boutiques et d'hôtelleries, tout à fait épisodiques, d'un grand intérêt pour la reconstitution de la vie sociale aux XVe et XVIe siècles. Le soldat fanfaron, M. Turelututu et son ami M. de Tranche-vuyde, vaillant hardy sur la poulaille [3], qui rappelle le Franc Archer de Baignollet, mourant de peur devant un épouvantail, voilà les

---

[1] Jeanroy et Teulié, pp. 206-221.
[2] Ibid., pp. 363-373.
[3] *Viel Testament*, t. V, p. 244.

types qui lui plaisent, et c'est surtout pour eux que le peuple assiste aux mystères.

Les deux mères qui se disputent l'enfant, dans le jugement de Salomon, sont des filles légères, dont on nous dépeint les mœurs au naturel et dont l'une dit à son mioche en l'endormant :

> Mais par mon serment
> Congnoistre ne sauroys ton père [1].

On insiste sur la mondanité de Marie-Madeleine et sur celle de son frère Lazare.

Les hommes de métier, dans d'interminables boniments, font l'exposé de leurs talents comme le charlatan à la foire :

> Sauray bien faire tours quarrées
> Ou rondes ou bien carnelées
> Avecques leurs marchecolées...

Le charpentier n'est pas moins habile et s'en vante longuement.

Tout cela à propos d'une prison qui leur est commandée par les juifs [2].

Ailleurs, dans le « Viel Testament », Casse-tuilleau, maçon ; Gaste-bois, charpentier; Cul-esventé et Pille-Mortier, leurs manœuvres, s'emploient à construire sur la scène la fameuse Tour de Babel, tout en dialoguant dans leur argot [3].

Gandeloche et Murgault, maîtres maçons, qui besognent dans le « Mystère de sainte Barbe [4] », gémissent de ce que les affaires ne marchent plus comme au bon vieux temps.

---

[1] *Viel Testament,* t. IV, pp. 275 sqq.
[2] *Résurrection* attribuée à Jean Michel, fol. 32 v° et 332 v°.
[3] *Viel Testament,* l. I, p. 259.
[4] Bibliothèque Nationale, manuscrit français 24335, p. 180.

« Les maçons ne gagnent plus rien ». Et ils se plaignent, de ce qu'on ne fasse plus mille châteaux,

> Si fermes, si forts et si beaux
> Comme on souloit faire jadis...

On nous introduit parfois aussi dans l'atelier d'un tailleur d'images et on nous le montre faisant des bénéfices plus ou moins licites, sur la matière première qu'on lui fournit :

> Faut-il pas bien, quant le gain vient
> Le prendre? dit-il [1].

Mais les scènes qui amusent le plus sont, sans nul doute, les scènes d'hôtelleries et de cabarets. Le tavernier faisant crier, par son valet, son vin d'Auxerre dans le « Jeu de saint Nicolas » [2] (fin du XIIe siècle) est l'ancêtre d'une innombrable lignée d'hôtelliers, grands courtisans des escarcelles pleines, grands ennemis des besaces plates; fourbes, menteurs et grondeurs.

Ces cabaretiers ont des valets qu'ils gourmandent, et des clients de mœurs douteuses : messagers, brigands et mendiants, grossiers paillards, ivrognes, sagaces inventeurs de maux imaginaires : ceux-ci apportent sur la scène, toutes les fausses plaies qu'ils étalent sous les porches des églises et aux grandes foires de l'année.

« Ung jour voie-je droit, l'autre je cloche » [3], avoue l'un d'eux. Leurs horribles plaisanteries ne tarissent point. Le peuple trouve aussi à satisfaire ici ce goût du faste, qui lui fait aimer les entrées splendides des princes et les uniformes chamarrés d'or. Il admire les trois Rois, dont le cortège s'est singulièrement

---

[1] *Viel Testament*, t. VI, pp. 189 sqq.

[2] De Jean Bodel, pp. 162 sqq., de MICHEL et MONMERQUÉ, *Théâtre français au moyen âge*, 1839.

[3] *Actes des Apôtres*, livre I, fol. 102 v°.

accru, depuis le XIIe siècle, et qui, suivis d'une longue file de chevaliers et de serviteurs, s'avancent majestueusement, comme dans le tableau de Gentile da Fabiano à l'Académie des Beaux-Arts à Florence.

Dans le « Mystère des Actes des Apôtres », le roi Gondoforus, sans raison apparente, visite ses États : c'est pour qu'ici, aux termes de la rubrique, se puisse faire « assemblée d'hommes, de femmes, de chameaulx et de dromadaires, pour compaigner le roy en son voyage » [1].

Quand dans le Jugement général, on voit sur une chaise bien parée, Jésus, Notre-Dame et les anges, et sur des estrades de droite et de gauche, les empereurs, les rois, les papes, les hérétiques, les idolâtres; que les morts surgissent des tombeaux, à l'appel solennel des trompettes; que les bons sont groupés à droite, les mauvais à gauche, et que Dieu du haut de son Paradis, domine cette foule, qui représente toute une humanité, les yeux s'agrandissent tandis qu'une immense admiration remplit les cœurs.

Puis on aime les grands coups d'épée, les assauts de ville [2] où les infidèles sont toujours battus : les incessantes luttes qui dans le « Mystère de sainte Barbe » ne se comptent plus; « batteries », cortèges splendides, plaisanteries immondes, « vollerie » et machines extraordinaires, c'est là ce qui est surtout à la portée de ceux du parterre. Ce n'est pas qu'il ne faille une certaine imagination pour que les artifices scéniques produisent tout leur effet. Mais il en faut bien plus au siècle de Shakspere, si l'on s'en rapporte à Sidney : « Maintenant viennent trois dames cueillant des fleurs, et nous devons croire que la scène est un jardin. Bientôt nous entendons parler d'un naufrage à la même place, et alors c'est notre faute si nous ne voyons pas dans la scène un rocher. Et puis vient un vilain dragon dégageant feu et fumée, et le pauvre spectateur

[1] *Ibid.*, livre I, fol. 108 v°.

[2] *Le mystère du roi Avenir.*

doit croire à une caverne. Dans l'intervalle s'avancent deux armées représentées par quatre épées et quatre boucliers, et qui a le cœur assez insensible pour ne pas admettre qu'il y ait là un vrai champ de bataille? » [1].

Peut-être les spectateurs des loges comprennent-ils quelque chose aux discussions casuistiques qui s'étirent dans les mystères, mais le gros des auditeurs n'y entend goutte. Or, comme c'est pour eux qu'on écrit, les prologues sont pleins de recommandations qui témoignent, à un degré tout à fait humiliant, de leur manque d'intelligence : on les avertit qu'ils entendront un sermon « sur choses hautes et subtiles » et on les prie de « les interpréter en bien, sans en médire aucunement ». Les miracles, leur dit-on, s'accomplissaient avec une soudaineté dont nous ne saurions approcher. Celui qui tient le livre (et c'est souvent l'auteur) s'excuse en des termes peu flatteurs pour la généralité de ses auditeurs, de devoir toujours démontrer par personnages, les mystères de la religion.

> Car on ne pourroit demonstrer
> Le mistère sans le monstrer
> Aux simples, qui ne l'entendroient
> Pas bien quant point ilz ne verroient
> Les personnages de leurs yeulx [2].

Le régisseur doit aussi avertir les « simples » en question, que le nombre des Pères est supérieur à celui des acteurs, qui les représentent [3].

Il croit même indispensable de les prévenir, que les farces

---

[1] Traduit sur la version allemande donnée par KOCH, dans son *Shakspeare*, p. 265.

[2] *Résurrection* attribuée à JEAN MICHEL. Prologue.

[3] *Ibid.*, fol. 412 r°.

de l'aveugle et du valet ne sont pas indispensables à l'action et sont étrangères aux textes bibliques :

> Aussi y sont par intervalles
> Aucuns esbatements et galles
> De l'aveugle et de son varlet
> Qui guères ne servent au fait,
> Si ce n'est pour vous resjouir
> Et pour esperitz refreschir.

Les spectateurs enfin sont superstitieux et ils s'amusent à remarquer que les personnages, qui joueront les diables à Meaux en 1547, moururent fort pauvres, que celui qui faisait le rôle de Satan fut pendu et que celui qui jouait Désespérance s'empoissonna [1].

Faut-il remarquer que tous sont trop ignorants pour critiquer les anachronismes, et que le canon tonnant au siècle de saint Louis [2] ne les gêne pas plus que l'artillerie de Nabuchodonosor.

Cette même naïveté leur fait considérer avec une stupéfaction profonde les beaux secrets qui n'étonneraient guère nos yeux, accoutumés aux féeries du Châtelet. Nous ne serons donc pas surpris d'entendre les historiens affirmer que souvent la chose paraissait au public « estre vraye et non feincte ».

Cette crédulité, ce don de l'illusion, rendent plus graves encore les raffinements de cruauté, que nous avons déjà vu déployer sur la scène dans les supplices. La vie au moyen âge ne se conçoit guère sans le tortionnaire et le bourreau : il en est de même dans le mystère.

Comme l'a fait remarquer Paulin Paris, le supplice durait sur la scène plus longtemps qu'il n'avait duré dans la réalité. Le pis est que les abominables procédés des tyrans excitaient plus de joie que de dégoût ou d'horreur.

---

[1] *Viel Testament*, t. VI, p. 231.
[2] *Mystère de saint Louis*, p. 43.

Il n'y a pas de type mieux caractérisé du bourreau que ce Daru, qui, dans les « Actes des Apôtres », se transporte d'un pays à l'autre, prêt à accomplir les hautes œuvres de tous les despotes, païens. Au surplus, il se définit fort bien lui-même :

C'est Daru,
Bon pendeur et bon escorcheur
Bien bruslant homme, bon trencheur
De testes...

Au reste, il a de qui tenir : son grand-père a été pendu, sa mère vivait du triple bénéfice de la prostitution, de la sorcellerie et de l'avortement. Son père a été brûlé vif et son frère décapité [1].

Les bourreaux sont, au reste, étroitement apparentés aux messagers et aux tyrans (sorte de sergents) qui les mandent, et aux géôliers qui les achalandent...

Ne croyez pas qu'on nous fasse grâce d'un seul détail d'exécution et que rien soit caché par la discrétion des décors.

Il n'y a pas, dans aucun théâtre, de scène plus ignoble et plus révoltante que celle ou Malchus et ses accolytes tirent au sort les parties du corps du Christ à la colonne, pour les attribuer aux coups de chacun. Ils le couvrent de leur immonde salive, et l'un deux de s'écrier :

Il est tout gasté
De crachas amont et aval [2].

Faut-il rappeler la scène où Daru, sur l'ordre de Néron, couche Agrippine « sur la table et luy fend le ventre et en tire les entrailles » [3]. Nous connaissons maintenant les détails de cet atroce simulacre.

---

[1] *Actes des Apôtres*, livre III, fol. 34 v°.
[2] *Passion*, de Jean Michel.
[3] *Actes des Apôtres*, livre IV, fol. 110 r°.

Dans le « Mystère de la Vengeance et destruction de Jérusalem », Marie, dit la rubrique, fait cuire son enfant comme un cochon, puis le mange [1]. C'est dans le même drame que le meneur du jeu, résumant ce que les spectateurs ont vu, s'écrie :

> Vous avez veu vierges dépuceller
> Et femmes mariées violer.

et il n'est pas douteux que, dans ce sauvage mystère, l'imitation de la réalité ait été poussée jusqu'aux dernières limites. Il y a là une impudeur que nous ne pouvons pas nier, et une absence complète de toute délicatesse et de toute réserve, qu'exagère encore le retour aux instincts primitifs, particulier, comme l'a si bien expliqué M. Gustave Lebon, aux hommes [2] réunis en foule. Par contre, cette autre loi, formulée par le même auteur, ne se vérifie guère pour le passé : « qu'au théâtre, une assistance, même composée d'éléments inférieurs, se montre généralement très prude. Le viveur professionnel, le souteneur, le voyou gouailleur murmurent souvent devant une scène un peu risquée ou un propos léger, fort anodins pourtant auprès de leurs conversations habituelles. » Les spectateurs de mystère n'étaient pas aussi délicats.

---

[1] Fol. 191.

[1] Cf. Lebon, *Psychologie des foules,* 3e édit. Paris, Alcan, in-8°, 1898, p. 24.

CONCLUSION.

Nous touchons au terme de notre voyage, et nous avons à nous rappeler le chemin parcouru.

Nous avons vu la mise en scène naître peu à peu du noyau même de l'Office, afin que celui-ci s'adaptât mieux aux âmes incultes des peuples ignorants, afin que les principaux événements, commémorés par la liturgie, parussent plus clairs aux esprits, par l'évidence même des images et par la reproduction de plus en plus exacte des divers incidents qui marquèrent le rachat des péchés de l'homme par le Fils de Dieu. Le goût naturel de l'homme pour la matérialisation des faits racontés, le besoin de faciliter, par l'intermédiaire des sensations visuelles, la conception et la rétention des réalités passées, s'est alors ajouté au but didactique et conscient du clergé, et a favorisé ce développement de la mise en scène. Le nombre des personnages et l'importance du décor s'est tellement accru, que la scène n'a pas tardé à quitter le chœur pour la nef, la nef pour le parvis, le parvis pour la place publique ou pour de grandes salles fermées.

Mais la cellule-mère a continué à vivre parfois jusqu'à notre époque et le drame liturgique, a laissé des traces jusque dans nos offices actuels, tandis que, en Bretagne par exemple, des mystères se jouent encore.

Cet élargissement progressif du théâtre, est dû à l'importance toujours croissante des décors. Bornés d'abord à une simple croix de bois, recouverte d'un linceul et représentant le Saint-Sépulcre, ils se sont développés ensuite en une vraie crypte, puis en certains praticables auxquels s'attachaient des localisations précises.

Déjà, le principe du décor juxtaposé est ici en germe. Mais les anges, par l'annonciation aux bergers, se placent dans les galeries hautes. Là, se retrouve l'origine de la position symboliquement surélevée, qu'occupa toujours le paradis, dans les mystères.

Il n'y a jamais eu cinq ou six étages superposés ; il n'y a pas eu non plus trois étages superposés, ciel, enfer, et, entre les deux, la terre, comme on l'a prétendu récemment encore. Mais l'étroitesse de l'espace dont on disposait dans certaines salles fermées, parfois contraint les organisateurs à ranger les mansions sur deux étages un peu en retrait l'un sur l'autre.

Le décor simultané qui fut celui du moyen âge, n'était pas inconnu à Corneille, et Voltaire le réclamait.

Quant à l'artiste, nous l'avons vu puiser dans les mystères une inspiration qui résultait ou de la vive impression, causée sur son esprit par les drames, ou de l'identité de ceux qui créaient les mystères et de ceux qui dictaient l'œuvre d'art. Nous l'avons montré ensuite s'affranchissant graduellement de cette influence.

Les trucs des inventeurs de « grands et beaux secrets » sont allés en se perfectionnant ; depuis l'étoupe enflammée de l'étoile des mages ou du bûcher de Daniel, du drame liturgique, et depuis le serpent artificiel, le feu et la fumée du drame semi-liturgique, jusqu'aux merveilles de la ménagerie artificielle des Actes des Apôtres.

Les premiers organisateurs n'avaient d'autre but que d'illustrer la liturgie ; ceux des derniers siècles du moyen âge, au contraire, pensaient un peu à la religion, mais beaucoup plus à offrir au peuple, une grande réjouissance et un éclatant spectacle.

L'auteur a suivi le même courant qui entraînait le mystère, du religieux vers le profane, et il a adapté ses moyens au goût du public.

Les acteurs, eux aussi, ont été d'abord des prêtres.

Leurs gestes hiératiques étaient tout proches de l'Office, puis, progressivement, leur mimique s'était dégagée des con-

ventions rituelles; leur diction, peu à peu, a quitté le ton de la leçon ou du répons, pour prendre, surtout dans le comique, un ton plus naturel et moins musical. Purement pénétrés de leur mission religieuse aux débuts, ils se sont, par la suite, laïcisés et sentis plus acteurs.

Chez les spectateurs, évolution parallèle; d'abord fidèles réduits à se contenter du mince élément comique du drame liturgique, ils sont de plus en plus devenus public de théâtre, exigeant plus de farce et de diablerie que de vraie religion.

Il faut maintenant, après avoir fait l'appel de nos souvenirs, oublier ce qui était le particulier et l'accident, pour ne plus songer qu'à ce qu'il y a là de permanent et de général pour tâcher d'apercevoir, à travers les manifestations particulières de la mise en scène, l'âme collective qu'on peut y retrouver.

Tant que les prêtres seuls ont été organisateurs, auteurs et acteurs du drame religieux, à une époque où l'Église était encore toute voisine du symbolisme judéo-grec, la mise en scène a été une symbolique très élevée, très pure, toute spirituelle. Le Christ était représenté par une croix de bois toute unie et le tombeau, par l'autel, dont un prêtre soulève le tapis, pour montrer à ses acolytes que le sépulcre est vide et le Sauveur, ressuscité. Mais voici que l'on s'éloigne de plus en plus du monde gréco-romain, que le souvenir des Pères s'efface, que l'Église entre toujours davantage en contact avec les barbares qu'elle conquiert à la foi. Comme il arrive, l'infériorité de l'élève oblige le maître à s'amoindrir pour se mettre à sa portée.

Pour des intelligences matérielles, il faut matérialiser, pour pénétrer plus profondément dans les foules, il faut s'abaisser jusqu'à elles, infliger à leurs sens des images vives et parlantes. Alors, sur la croix de bois, on fait saigner les plaies du Christ, ce qui eût répugné aux premiers chrétiens. La Vierge tient l'enfant sur ses genoux et le peuple, en voyant l'âne et le bœuf, comprend que le roi des rois est né dans une étable; cela plaît

à sa simplicité et le berce d'une espérance de mansuétude et de pardon.

Bien plus, deux sages-femmes, représentées par des prêtres, entourent Notre-Dame ; les ignorantes et les incrédules sont bien sûres alors que le petit Jésus est né d'elle.

Mais qu'il soit le vrai Messie, c'est ce que leur apprendront de vive voix les prophètes, dont il ne suffit plus d'entendre le témoignage chez le pseudo saint Augustin.

Alors, plus le drame devient peuple, et il le devient, en s'écartant des autels, plus il se matérialise, plus il matérialise la religion ; le clergé ne comprend que trop tard le danger. Avec une complète inconscience, il pousse à cette besogne qui sera fatale à l'Église, dans sa joie de voir le peuple s'intéresser à l'organisation, au jeu et au spectacle des mystères, œuvre en apparence si religieuse et si vénérable.

Cette matérialisation populaire se révèle à un degré extraordinaire dans les décors. Ce n'est pas le paradis de Dante, où toute la béatitude des élus est dans la contemplation de la divine Trinité, mais c'est le paradis, que l'aïeule de Néerlande promet aux petits enfants bien sages : un lieu où on mange du riz au lait avec des cuillers en or. Car c'est bien cela cet Empyrée, plein de fleurs fraîchement cueillies et de fruits délicieux, oranges, poires allemandes, pommes, raisins et figues fraîches.

L'enfer est la traduction, en pierres et en toile, d'idées plus matérielles encore. Que nous voilà loin de l'enfer du « docteur évangélique », où l'horrible peine des damnés consiste dans la privation de Dieu ! Non, ici nous sommes en pleine cuisine satanique, des marmites bouillantes, des tenailles qui ont rougi au feu « siclopéen » pendant six mille ans, des puits horribles qui crachent flamme et fumée.

Les diables tirent une femme de la chaudière. Ils la tâtent et Satan ordonne de l'y remettre, parce qu'elle n'est pas assez cuite [1].

---

[1] *Mystère du roi Advenir,* déjà cité, t. I, p. 42.

r

Après une bataille, les démons emportent les âmes dans des hottes, des charrettes et des brouettes [1]. Ces âmes sont représentées par des oiseaux, vivants ou feints, ou par de petites figurines d'enfants. Les spectateurs croient si bien que tel est l'aspect réel de l'âme, et que celle-ci est une substance sensible, que le prologue est obligé de lui expliquer :

> Et si seront les personnages
> Et les esperiz à vous visibles
> Quoiqu'espériz soient invisibles [2].

Le paradis d'une part, où vont les élus de Dieu ; l'enfer d'autre part, où vont les mécréants, c'est toute la morale simpliste du mystère et partant celle des spectateurs. On est païen ou chrétien. Si l'on est chrétien, dans le grand jardin ; si l'on est damné, à la chaudière. Ils n'imaginent pas que le mal puisse lutter contre le bien avec des armes simplement humaines, et que tel principe de morale puisse entrer en rivalité avec tel autre.

La psychologie rudimentaire des mystères ne permet pas les mille nuances des conflits moraux. C'est ce qui fait leur pauvreté littéraire. Toute la grandeur du théâtre grec est dans Antigone, partagée entre le respect de la loi impitoyable et sa pitié fraternelle, qui la pousse à ensevelir Polynice, rejeté de la cité des morts comme traître à sa patrie, ou encore dans Agamemnon, partagé entre son amour paternel et l'intérêt de la Grèce. Toute la majesté du théâtre classique est dans la lutte philosophique des passions, dans le choc de l'honneur, de la foi et de l'amour, ou dans la subtile analyse de l'influence de la fatalité sur la destinée de Phèdre, d'Oreste et d'Athalie.

Le Dr Stockman, dans l' « Ennemi du peuple », préférant à l'intérêt de la cité celui de l'humanité, Sélysette partagée entre son amour et l'esprit de sacrifice, voilà ce qui fait l'intérêt du

---

[1] *Mystère de sainte Barbe,* t. II, p. 43.

[2] Prologue du *Mystère de la Résurrection,* attribué à Jean Michel.

drame moderne ; voilà ce qui a manqué au théâtre du moyen âge.

Car on ne peut sérieusement prétendre voir l'exposé d'un conflit moral dans le fameux débat des quatre vertus, qui domine tous les mystères de la Passion. C'est là une lutte d'abstractions logiques, quelque chose comme le carré d'Aristote. En un mot, c'est de la scolastique. Or, en littérature, la scolastique n'aboutit qu'à la fastidieuse rhétorique qui surcharge les mystères.

La scolastique n'ayant pas connu les profondes analyses intérieures que connaîtra la philosophie cartésienne, le mystère ignorera toujours la véritable analyse d'âme, ou le débat intérieur d'un Hamlet.

Aussi ne créera-t-il pas un type. Or, c'est par là seulement qu'un théâtre peut être grand. Bien plus, il n'a pas même su faire vivre le divin héros, à la louange duquel il s'était consacré. Le Christ des mystères n'est qu'une poupée de bois, dont Dieu tire les ficelles. Inerte, il se soumet à la loi de pitié, sans aucune grandeur dans le sacrifice. Rien ne diminue plus la personne divine que les mystères. Comment en serait-il autrement? Il ne saurait y avoir de théâtre de dieux. Comment ne pas amoindrir ce qu'on conçoit comme l'infinie grandeur, l'infinie bonté, l'infinie puissance, en le transformant en un homme forcément gauche et malhabile, soumis aux contingences mesquines de la scène, avec ses trappes et ses machines volantes?

C'est déjà beaucoup que l'on y puisse faire mouvoir des héros surhumains; il ne faut pas espérer atteindre au delà.

Il y a, d'ailleurs, quelque chose d'odieux et d'irrésistiblement révoltant, dans le fait de représenter au naturel toutes les indignités dont le Fils de Dieu a été victime de la part de ses bourreaux.

Nous ne saurions trop y insister; si le peuple n'avait pas aimé les supplices, il n'aurait pu en supporter la vue; avec sa naïveté, il aurait massacré ceux qui crachaient sur son Sauveur et son Dieu, comme on a vu de nos jours le public attendre,

à la sortie, le traître d'un mélodrame pour lui faire un mauvais parti. Ce luxe de « feintes », ces innombrables trucs, destinés à figurer, au naturel, les exécutions de saints et de saintes, ces appareils de torture aussi nombreux qu'ils l'étaient dans les chambres d'inquisition, montrent assez qu'il s'agit là d'une tendance universellement cruelle, quelque chose comme ces perversions de l'instinct sexuel qui font les tueurs de femmes et les éventreurs de toute espèce.

Au lieu de verser au peuple la pitié et l'amour du sacrifice, la charité et la foi, les mystères nourrissaient sa cruauté.

La charité, en effet, y est bafouée à toutes les pages, car les guérisons extraordinaires tombent comme la pluie du ciel sur le bon grain et l'herbe mauvaise, car on y voit des saints qui guérissent, au petit bonheur, les plus infâmes truands, fraudeurs et fourbes, impies dans leurs propos et ignobles dans l'âme; car on y voit l'aveugle, odieusement maltraité par son valet et, d'ailleurs, passablement odieux lui-même. La misère, étalée sous la forme de paillards trompeurs et grossiers, voilà ce que le drame religieux offre à la piété des foules.

Quant à une haute conscience morale et sociale, elle ne se trahit nulle part. Des luttes sociales, des combats intérieurs de la conscience humaine, pas de trace. Tout cela, le mystère semble l'avoir recouvert de la pourpre et de la soie de ses éclatants costumes.

C'est pourquoi, lorsque cette pompe du vêtement et du décor aura atteint son maximum d'intensité, ce théâtre d'immoralités et de grossièretés devra sombrer sous les attaques des protestants, des catholiques clairvoyants et sous le mépris de ceux qui, au XVIe siècle, rêvent déjà d'un théâtre plus élevé, renouant la tradition des grandes tragédies helléniques.

Le drame philosophique et humain, qui fera la principale grandeur du XVIIe siècle, a, si on le compare au drame religieux, l'inconvénient d'être un théâtre de cour, et de divorcer d'avec le peuple; mais il aura l'immense avantage de s'élever dans le domaine infini des idées.

Un décor rudimentaire lui suffit, car la mise en scène n'est

que le revêtement extérieur, la forme visible, et l'idée peut se mouvoir sans elle et au delà d'elle.

Cependant, si belle que soit l'idée, elle s'embellit encore en prenant corps dans une heureuse réalisation. Et il semble que l'effort moderne doive tendre de plus en plus à mettre le drame d'accord avec son cadre, en faisant appel à la peinture pour le décor, à la plastique pour la mimique des acteurs et, enfin, à la musique. Or, ce développement intégral, harmonieux et parallèle de la mise en scène et de l'action, ne se réalisera que lorsque les arts et partant les artistes auront cessé de vivre d'une vie séparée et pour ainsi dire hostile. Et comme la scène est une réduction de l'humanité, cette harmonie ne saurait exister que par une harmonie plus grande entre les hommes.

BIBLIOGRAPHIE

Liste des ouvrages consultés et des abréviations employées dans les notes [ces abréviations sont entre crochets] :
B. N. = Bibliothèque Nationale.
Bibl. Roy. = Bibliothèque Royale à Bruxelles.
Inc. = Incunable.
Ms. fr. = Manuscrit du fonds français.
N. a. fr. = Nouvelles acquisitions françaises.

A. — Manuscrits, incunables, éditions du XVIe siècle.

Bibliothèque Nationale.

a) *Manuscrits.*

Ms. fr. 904. — Fragment de la « Résurrection ».

Ms. fr. 409. — Lancelot, « Vie du Christ, etc. ».

Ms. fr. 24330. — Mémoires de plusieurs décorations, par Laurent Mahelot et continués par Michel Laurent en 1673.

Ms. fr. 24332. — « Mistère du glorieux saint Martin », p. pers., par Maistre Andrieu de la Vigne, et « Moralité de l'Aveugle et du Boiteux », et la « Farce du Meunier », le tout représenté à Seurre-en-Bourgogne, les lundi 10, mardi 11 et mercredi 12 octobre 1496. Papier du XVe siècle.

Ms. fr. 972. — « Mystère de la Résurrection » attribué à Jean Michel.
Inc. : S'ensuivent le sermon et la division du premier jour de la Résurrection Nostre Seigneur J.-C.
Explicit : Finis misterii resurrectionis
dni. nri chri.
die xii mesis Januarii anno mo quadrmo.
nonagesio pmo
per manus domini Nicholai *bouguier* grafficati (scribe ?). — Sonnez toutes manières de menestrelz.

Ms. fr. 24334. — « Le Mistère du Roy Advenir », œuvré par Jehan du Prier dit Le Prieur, maréchal-des-logis du roy de Sicile, René le Bon, divisé en trois journées. Papier du XVIII[e] siècle.

Ms. fr. n. a. fr. 4232. — « Passion provençale » (dite Passion Didot). Inc. : Aysi comesa la Pasio de Jhesu Christ (fol. 19).

Ms. fr. 12536. — « Passion de Valenciennes ».

Ms. fr. 24335 à 24339. — « Vita uel tragœdia beatae Barbarae virginis et martirii, filia (*sic*) Dioscori ». Papier du XVIII[e] siècle.

Ms. 12538 (suppl. fr. 264). — « Le Mystère de saint Vincent », p. personnages.

Au r[o] du dernier feuillet, on lit : permis de jouer, par Jehan Jousbert, prieur de Raillon.

« Actum apud Ludium, 1[er] août 1476. » Papier du XV[e] siècle.

b) *Incunables.*

Yf. 69 Inv. rés. — « Le Mistère de la Passion », joué à Angiers (1486), in-fol. goth., s. l. n. d. [Passion de Jean Michel.]

Yk. 350. — Le même, in-fol. goth. vélin. Paris, Vérard, 1491.

V. 4353. — « Ensuit le mistère de la résurrection de nostre seigneur jesucrist », imprimé à Paris (Vérard). [Résurrection attribuée à Jean Michel.]

c) *Estampes.*

Ad. 135 à 135 f, 150 à 150 x, 151 à 151 i. — Bastard d'Estang, « Les ornements des manuscrits », 40 vol. de calques.

Biliothèque de Chantilly (Musée Condé).

a) *Manuscrits.*

Ms. 632 — « Mystère de la Résurrection » (erronément attribué à Jean Michel).

Ms. 657 — « Mystère de la Conception, Nativité, Mariage et Annonciation de la Vierge », vers 1485.

Ms. 632. — « Nativité et Moralités diverses. »

b) *Incunables.*

« Mystère de saint Christophe », par CHEVALET. Grenoble, 1527, in-4°.

« La vengeance et la destruction de Hiérusalem, p. personnages, exécutée par Vaspasien et son filz Titus ». Paris, Vve Jehan Trepperel et Jehan Jehannot, pet. in-4° goth. à 2 col., 1510. [Mystère de la Vengeance.]

« Miracle de la Saincte Hostie », nouvellement imprimé à Paris, in-8° goth., s. d.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE A BRUXELLES.

a) *Manuscrits.*

Ms. 12070. — « Spirituale Pomerium. »

Ms. 10194. — « Mystère de la destruction de Troie », par JACQUES MILLET.

b) *Incunables.*

1986 (VH 190). — « Biblia Pauperum », pet. in-fol., pl.

II 64427. — « Le Mystère des Actes des Apôtres », p. pers. Paris, Les Angeliers, 1541. Cf. Le même, aux frais de Nicolas Cousteau en 1537 (B. de Chantilly). [Actes des Apôtres.]

c) *Estampes.*

II 82545. Dürer (A.). — « L'Apocalypse ». Nuremberg (1498), in-fol.

BIBLIOTHÈQUE DES RR. PP. BOLLANDISTES (BRUXELLES).

« Drame liturgique de Noël » (dit drame de Bilsen), d'après la transcription obligeamment communiquée par M. Wilmotte.

B. — Imprimés modernes

par ordre alphabétique des auteurs.

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICAE, 1891, t. XVIII. (Voyez MYSTÈRE DE SAINT LAURENT.)

ANCONA (D'), Origini del Teatro Italiano, 2ª ediz. Torino, Loescher, 1891, 2 vol. in-8°.

ART (L') FLAMAND ET HOLLANDAIS, 15 août 1904.

BAPST (G.), Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène. (Extrait des rapports du Jury international de l'Exposition universelle de 1889. Paris, 1893, imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9.)

BARTSCH (ADAM VON), Le peintre graveur, 1802-1821.

BATTIFFOL (Mgr), Histoire du Bréviaire romain, 2e édit. Paris, Picard, 1895, in-8°.

BEAUMANOIR, Œuvres éditées par SUCHIER. (*Société des anciens textes français*), 2 vol. in-8°.

BIBLIOTHÈQUE LITURGIQUE. Voyez ORDINAIRE DE BAYEUX.

BRANDL, Quellen des Weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Strasbourg, 1898, in-8°.

— Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgesch. der germ. Völker, herausgegeben von BRANDL. Martin Schmidt, 80. Heft.

BRODMEIER, Die Shakespeare Bühne. Weimar, Buchmann, 1904, in-4°.

BROTANEK, Die Englischen Maskenspiele. Wien, Braumuller, 1902. (*Wiener Beiträge zur engl. Phil.*, t. XV.)

BULLETIN HISTORIQUE ET PHILOLOGIQUE, 1902, nos 1 et 2.

CAHIER (Le P.). Cf. MARTIN.

CAMUS (JULES). Cf. Giornale storico, etc.

CHAMBERS (E. K.), The mediaeval Stage. Oxford, Clarendon Press, 1903, 2 vol. in-8°, pl.

CHANTILLY, Le cabinet des livres. Paris, Plon, 1900, vol. II, mss.

CHEVALLIER (U.). Voyez ORDINAIRE DE BAYEUX.

— Voyez GIRAUD et —.

— ORDINAIRE DE LAON (XIIe et XIIIe siècles). Paris, Picard, 1897, in-8o.

CHOUQUET, Histoire de la musique dramatique en France. Paris, Didot, 1873, in-8o.

CLOUZOT, L'ancien théâtre en Poitou. Niort, Clouzot, 1901, in-8o.

CORNEILLE (P.), Œuvres. Paris, Garnier. in-4o, pl.

COSSEL (LOUISE VON). Voyez MANTZIUS.

COUSSEMAKER (F. DE). Drames liturgiques au moyen âge. Paris, Didron, 1861, in-4o, pl.

— Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris, Didron, 1852, in-8o, pl.

COYECQUE (E.), Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVIe siècle, 2 vol. dans la Collection de l'histoire générale de Paris, publiée par la municipalité parisienne. (Nouvelle série, gr. in-8o jésus.)

CREIZENACH, Gesch. des neueren Dramas. Halle a. s., 1893, 3 vol. parus.

DANTE ALIGHIERI, La divina Commedia. Riveduta nel testo e commentata da G.-A. Scartazzini, 3a ediz. Milano, Hoepli, 1899, in-12.

DARMESTETER et HATZFELD, Le XVIe siècle. (Extraits et notices. Paris, Delagrave, 1885, in-8o.)

DARMESTETER, HATZFELD et THOMAS, Dictionnaire général de la langue française. Paris, Delagrave, 2 vol. in-4o.

DES MÉLOIZES. Voyez VITRAUX.

DESPOIS (ÉD.). Voyez MOLIÈRE.

DE WERT, La fête des Rois. (*Bulletin du Folklore*, 1902, pp. 136 sqq.)

DOUTREPONT (A.), Noëls wallons. (Extrait de la *Revue des patois gallo-romans*. Neuchatel, Attinger, 1888.)

DRIESEN, Der Ursprung des Harlekin. Berlin, Duncker, 1904, in-4o, pl.

DU MÉRIL, Origines latines du théâtre moderne. Paris, 1849, in-8o.

DURRIEU (le comte P.), Deux miniatures inédites de Jean Fouquet. (*Bulletins et Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, 7e série, t. III, 1900, in-8o, pl.)

DUTUIT, Manuel de l'amateur d'Estampes. Paris, A. Lévy, 1884, in-4°, pl.

— L'œuvre de Rembrandt. Paris, A. Lévy, 1883, 2 vol. in-fol., pl.

EBERT (ADOLF), Die englischen Mysterien. (*Jahrbuch für rom. und engl. Liter. von Ebert,* t. I, 1853, pp. 55-82 et 131-170.)

ENDEPOLS (Dr H.-J.-E.), Het decoratief en de opvoering van het middelnederlandsche Drama volgens de middelnederlandsche tooneelstukken. Amsterdam, C.-L. Van Langenhuysen, in-8°, pl.

ENLART (CAM.), Manuel d'archéologie française : Ire partie : Architecture religieuse. Paris, Picard, 1902, 1 vol. in-8°, pl; IIe partie : Architectures civile et militaire. Paris, Picard, 1904, 1 vol. in-8°, pl.

FABRE (AD.), Les clercs de la Basoche, 1875, in-8°.

FOURNEL (V.), Les contemporains de Molière. Recueil des comédies rares ou peu connues, jouées de 1650 à 1680. Paris, 1863-1875, 3 vol.

— Les contemporains de Molière, 1863-1875, 3 vol. in-8°.

FRIEDLANDER, Darstellung aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine, 5. Aufl., 2. Theile. Leipzig, Herzel, 1881, in-8°.

FRONING, Das deutsche Drama des Mittelalters, 3. Teile. Stuttgart, t. CLXXIV, CLXXV, CLXVIII de la collection Kürschner.

GAILLY DE TAURINES, Une représentation du Mystère de la Passion à Mézières en 1531. Paris, Picard, 1903, in-8°, extr.

GASTÉ (A.), Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen. Evreux, imprimerie de l'Eure, 1893. (Extrait de la *Revue catholique de Normandie.*)

GAUTIER (LÉON), Histoire de la poésie liturgique : les tropes (seul volume paru). Paris, Picard, 1881, gr. in-8°.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS, février, avril, mai 1904. (Voyez MALE.) [Cité Mâle, *G. d. B. A.*]

GIORNALE STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA, 1904, fasc. I.

GIRARDOT (Baron A. DE), Le Mystère des Actes des Apôtres représenté à Bourges en avril 1536. Paris, Didron, 1854, in-4°.

GIRAUD (P.) et CHEVALLIER (U.), Le Mystère des Trois Doms. Lyon, Brins, 1887, in-4°. [Trois Doms.]

GODEFROY (FRÉD.), Dictionnaire de l'ancienne langue française. Paris, Bouillon, 1904, in-4°, 10 vol.

GRASS. Cf. JEU D'ADAM.

GUÉRANGER (DOM), Année liturgique. La Passion et la Semaine sainte, 8e édit., 1882. Paris, Oudin.

HAMON (A.), Un grand rhétoriqueur Poitevin : Jean Bouchet. Paris, Oudin, 1901, in-8°. [Hamon.]

HATZFELD. Voyez DARMESTETER.

HÔNE (W.), Ancient Mysteries, described especially : the english Miracle plays, founded on apocryphal New Testament story. London, 1823, in-8°.

HOYOIS, Les lettres tournaisiennes. Gand, Siffer, 1893, in-8°.

HUET, *Revue critique,* 1904, p. 266. Critique du livre de Worp. (Voyez WORP.)

HYMANS (H.), La peinture à l'Exposition des primitifs français. (Dans l'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS, 15 août 1904.)

JACOB (J.-L.), Recueil de farces, soties, moralités du XVe siècle. Paris, Delahays, 1859, in-8°.

JAHRBUCH FÜR ROMANISCHE UND ENGL. LITERATUR, herausgegeben von Wolf und Ebert, t, I et t. VI. Au t. I, l'article d'Ebert sur les Mystères anglais [Ebert]; au t. VI, La farce de l'Aveugle et de son Valet. Cf. EBERT et MEYER.

JACOBSEN (J.-P.), Det Komiske Dramas. Oprindelse og Udvikling i Frankrig for Renaissancen. Copenhague, Bojesen, 1903, in-8°.

JAL, Dictionnaire historique et critique.

JEANROY (A.) et TEULIÉ (H.), Mystères provençaux du XVe siècle, publiés pour la première fois avec introduction et glossaire. Toulouse, Privat, 1893, in-8°. [Jeanroy et Teulié.]

— L'Ascension. Mystère provençal du XVe siècle. Toulouse, Privat, 1895, in-8°.

JEU D'ADAM, Romanische Bibliothek, n° 6. Édité par Grass. (Halle, Niemeyer, 1891, in-8°.) [Jeu d'Adam.]

JOURNAL DES SAVANTS, 1901. Articles de MM. Paris et Picot.
— 1903, pp. 677-686.

JUBINAL. Cf. Mystères inédits du XVe siècle.

JULLIEN (AD.), Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours, in-8°, 1880.

JUSSERAND (J.-J.), A note on pageants and Scaffolds Hye, inséré dans le volume intitulé : An english miscellany presented to Dr Furnivall. Oxford, Clarendon Press, 1901, in-8°, pl., pp. 183-195.

KEHRER (H.), Die heiligen Dreikönige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte,* 53. Heft. Strassburg, Heitz, 1904, in-8°, pl.)

KNÖRRICH. Voyez DE VILLCERS.

KOCH (MAX), Shakespeare. Stuttgart, Cotta.

KÖPPEN (WILHELM), Beiträge zur Geschichte der deutschen Weinachtsspiele. Inaugural Dissertation zu Marburg, 1892, in-8°.

KÖRTING (Dr G.), Grundniss der Geschichte der engl. Literatur, 2. Ausg. Münster, Schöningh, 1893. (Il en a paru une édition plus récente.)

LANGE, Die lateinischen Osterfeiern. Munich, Stahl, 1887. [Lange.]

LANSON (G.), Études sur les origines de la tragédie classique en France. (*Revue d'histoire littéraire de la France,* 1903.)

LAUMANN, La machinerie au théâtre. Paris, Didot, s. d., pl.

LAVISSE (E.) et PARMENTIER, Album historique. Paris, Colin, 1896-1904, 4 vol.

LAVISSE (E.) et RAMBAUD, Histoire générale. Voyez A. MICHEL.

LEBON, Psychologie des foules, 3e édit. Paris, Alcan, 1898, in-8°.

LE BRAZ (A.), Essai sur l'histoire du théâtre celtique. Paris, Calmann-Lévy, 1904, in-8°.

LECOY DE LA MARCHE, Extraits des comptes et mémoriaux du Roi René. Paris, Picard, 1873, in-8°.

— Le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires, 2 vol. in-8°. Paris, Didot, 1875.

— Cf. aussi MYSTÈRE DE SAINT BERNARD.

LENIENT, La satire en France au moyen âge. Paris, Hachette, 1877, in-8°.

LE ROY (O.), Études sur les mystères. Paris, 1837, in-8°.

LE VERDIER. Cf. MYSTÈRE DE L'INCARNATION.

— Documents relatifs à la confrérie de la Passion de Rouen, s. l. n. d.

LINDNER (G.), Die Henker und ihre Gesellen in der altfr. Mirakel- und Mysteriendichtung. Greifswald, Adler, 1902. Dissert. in-8°.

LIVET, Précieux et Précieuses. Paris, Didier, 1859, in-8°.

LOGEMAN, Elckerlijk. (Dans de *Vlaamse School,* mars 1901.)

LOTI (P.), Figures et choses qui passaient. Paris, Calmann-Lévy, 1898, in-8°.

LUZARCHE, Office de la Résurrection de Tours, 1856, in-8°, pl.

MACON (G.), Note sur le Mystère de la Résurrection attribué à J. MICHEL. Paris, Techener, 21 pp. in-8°, 1887, 1 fac-sim., 1898. (Extr. du Compte rendu de G. PARIS dans *Romania,* t. XXVII, p. 623.)

MAETERLINCK (L.), L'art et les mystères en Flandre. (*Revue de l'Art ancien et moderne,* avril 1906.)

— Le genre satirique dans la peinture flamande. Gand, 1903, in-8°, pl.

MALE (E.), L'art religieux au XIIIe siècle, 2e édit. Colin, 1902, in-4°, pl.

— Le renouvellement de l'art par les mystères. (*Gazette des Beaux-Arts* des 1er février, 1er mars, 1er avril, 1er mai 1904.)

— Une influence des mystères sur l'art italien du XVe siècle. (*Gazette des Beaux-Arts,* 1er février 1906.)

MANTZIUS, A History of theatrical Art, transl. by Louise von Cossel. Londres, Duckworth, 1903, 2 vol.

MARTIN (HENRI), Le Térence des ducs et la mise en scène au moyen âge. (*Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre,* n° du 1er janvier 1902.) Paris, Schmidt, in-8°, pl.

MARTIN (LE P.) et CAHIER (LE P.), S. J., Monographie de la cathédrale de Bourges. Paris, Poussielgue, 1841-1844, 2 vol. in-fol.

MEAUME, Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, 1860.

MESNARD. Voyez MOLIÈRE.

MEYER (PAUL), L'Aveugle et son Valet, dans *Ebert's Jahrbuch,* t. I, pp. 147 sqq.

— Voyez ROMANIA, octobre 1903.

MEYER (WILHELM), de Spire, Fragmenta Burana. (*Festschrift der G. G. Ak. d. Wiss.*, 1901, in-4°.)

— Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen.

— Philologisch-historische Klasse, 1903, 2. Heft, pp. 236-254.

MICHEL (A.), L'Art en Italie. (Dans l'*Histoire générale de* LAVISSE et RAMBAUD, t. IV.)

MICHEL (FR.), Voyez MYSTÈRE DE SAINT LOUIS et MONMERQUÉ.

MILCHSACK, Die Oster und Passionsspiele. Wolfenbüttel, 1880. [Milchsack.]

MIRACLES DE NOSTRE-DAME PAR PERSONNAGE, publiés par G. Paris et Ul. Robert, 7 vol. (*Société des anciens textes français*, 1876-1883, in-8°.)

MYSTÈRE DE LA PASSION DE J. MICHEL, édition sur vélin, miniatures. Paris, Vérard, 1490. (Incunables B. N. Y. K. 350, salle d'exposition, R. L., n° 320.)

MISTÈRE DU VIEL TESTAMENT. Voyez ROTHSCHILD.

MOLIÈRE, Œuvres. (*Collection des grands écrivains de la France.*)

MOLTZER, De middelnederlandsch dram. Poezie ingeleid en toegelicht door —. Groeningen, 1875, in-8°. Bibl. v. middeln. letterk. aff. 1, 3, 9, 13, 16.

MONACI. Cf. TTABALDAZA et SCRITTI VARI.

— Appunti per la storia del teatro italiano. Imola, 1874, in-8°.

MONE, Altteutsches Schauspiel, 1849, in-8°.

— Schauspiel des Mittelalters. Mannheim, 1852. Bensheimer.

MONMERQUÉ et F. MICHEL, Théâtre français au moyen âge.

MORICE (E.), Histoire de la mise en scène, depuis les Mystères jusqu'au Cid. Paris, Librairie française, allemande et anglaise, 1836.

MOYNET (GEORGES), Trucs et décors. Paris, Librairie illustrée, in-8°, pl.

MÜLLER (Abbé EUGÈNE). Cf. BULLETIN HISTORIQUE ET PHILOLOGIQUE, 1902, nos 1 et 2.

MYSTÈRE DU GLORIEUX SAINT ADRIEN (Le livre et), publié par Picot (Roxburghe Club), 1895, in-4°.

Mystère de saint Bernard de Menthon, publié par A. Lecoy de la Marche (*Société des anciens textes français*), 1888, in-8°.

Mystère de l'Incarnation et de la Nativité, représenté à Rouen en 1474, publié par Leverdier. Rouen, Cagniard, 1886, 3 vol. in-8°. (*Société des bibliophiles normands.*)

Mystères inédits du XVe siècle, publiés par A. Jubinal. Paris, Techener, 1837, 2 vol. in-8°, pl. [Jubinal.]

Mystère de saint Laurent, publié d'après la seule édition gothique et accompagné d'une introduction et d'un glossaire par W. Söderhjelm et A. Wallensköld. (*Acta Societatis scientiarum fennicae,* tomus XVIII.) Helsingfors, 1891, in-4°, pp. 111-287.

Mystère de saint Louis, édité par Fr. Michel (pour le Roxburghe Club). Westminster, Nichols, 1871. [Mystère de saint Louis.]

Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban, publié d'après le manuscrit de Paris, avec une introduction et un glossaire, par G. Paris et G. Raynaud, gr. in-8° jésus à 2 col.

Mystère de la Passion (texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras), publié par J.-M. Richard, ancien archiviste du Pas-de-Calais. Paris, Picard, 1893, in-4°.

Mystères Provençaux. Voyez Jeanroy.

Navarre, Dionysos, Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien. Paris, Klincksieck, in-8°, pl.

Nyrop (Kristoffer). En Teater forestilling i Middelalderen. (*Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning.*) Copenhagen, Klein, 1892, in-8°.

Ordinaire de Bayeux, Bibliothèque liturgique, t. VIII. Paris, Picard.

Parfaict (Les frères), Histoire du théâtre français. Amsterdam, 1735.

Paris (G.), Manuel d'ancien français. La Littérature française au moyen âge, 2e édit. Paris, Hachette, 1890, in-8°.

— Voyez Mystère de la Passion d'A. Gréban et Miracles de Notre-Dame. Cf. aussi Macon.

— La poésie au moyen âge. Paris, Hachette, 1895, in-18.

Paris (Louis), Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims ou la mise en scène du théâtre des confrères de la Passion. Étude de mystères et explications historiques. Planches par Leberthais.

PARIS (PAULIN), La mise en scène des mystères. F. Dupont, 1855, broch. in-8°.

PARMENTIER. Voyez LAVISSE et —.

PERRIN (E.), Étude sur la mise en scène. Lettre à M. Fr. Sarcey. Paris, Quantin, 1883, tiré à 150 exemplaires numérotés.

PETIT DE JULLEVILLE, La comédie et les mœurs en France au moyen âge, 4e édit. Paris, Cerf, 1 vol. in-18.

— Les Mystères. Paris, 1880, 2 vol.

PICOT (E.), Notice sur Jehan Chaponneau. Paris, Morgand et Fatout, 1879, in-18. Voyez aussi MYSTÈRE DE SAINT ADRIEN.

PIOLIN, Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du moyen âge. Mamers, Fleury et Dangin, 1892, gr. in-8°.

POLLARD (ALFRED W.), English Miracle plays Moralities and Interludes, 4th edit. Oxford, Clarendon Press, 1904, pll.

POTTIER, Vie et histoire de Madame sainte Barbe. Laval, 1902, extr.

POUGIN, Dictionnaire du théâtre. Paris, Didot, 1885, in-4°, pl.

RABELAIS, Œuvres, édition Moland. Paris, Garnier.

RAYNAUD, Voyez MYSTÈRE DE LA PASSION.

REMBRANDT, Voyez DUTUIT.

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE, avril 1906. Voyez MAETERLINCK (L.).

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE. Voyez LANSON et RIGAL.

REVUE DES QUESTIONS HISTORIQUES, 1er juillet 1902, p. 279.

REVUE THÉATRALE, juillet 1905. Voyez THALASSO.

— Décembre 1905, numéro de Noël.

RICHARD, Cf. MYSTÈRE DE LA PASSION D'ARRAS.

RIGAL, Le théâtre français avant la période classique (fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe). Paris, Hachette, 1 vol. in-18.

— La mise en scène dans les tragédies du XVIe siècle. (*Revue d'histoire littéraire,* 1905, fasc. 1 et 2.)

ROBERT (UL.), Voyez MIRACLES.

ROHNSTRÖM, Étude sur Jehan Bodel. Upsal, Almqvist et Wiksell, 1900, in-8°, thèse de l'Université d'Upsal.

ROMANIA, octobre 1903.

— Cf. MACON, STENGEL et THOMAS.

ROTHSCHILD (J. DE) et PICOT (E.), Mistère du Viel Testament. (*Société des anciens textes français.*) Paris, 1878-1885, 5 vol. in-8°.

ROY (E.), Étude sur le théâtre français du XIVe et du XVe siècle. La Comédie sans titre, publiée d'après le manuscrit latin 8163 de la Bibliothèque Nationale et les MIRACLES DE NOTRE-DAME PAR PERSONNAGES. Paris, Bouillon, 1 vol. in-8°.

— Études sur le théâtre français au XIVe siècle. Le Jour du Jugement, Mystères français sur le grand schisme, publié d'après le manuscrit 579 de la Bibliothèque de Besançon. Paris, Bouillon, 1902, 1 vol. in-8°.

— Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle. (*Revue bourguignonne,* 1903, t. XIII, nos 3-4.)

RUTEBŒUF, Œuvres complètes, par Jubinal, 3 vol. in-8°. Paris, Delahays, s. d.

SCARTAZZINI. Voyez DANTE.

SCHIÖTT, Beiträge zur Geschichte der Entwickelung der Mitteralterlichen Bühne. (*Herrig's Archiv,* t. LXVIII, 1882, in-8°, p. 129.)

SCRITTI VARI DI FILOLOGIA a ERNESTO MONACI. Roma, Forzani, 1901, in-4°.

SEPET (M.), Saint-Gildas de Ruis. Paris, Douniol, 1900, in-18.

— Les origines catholiques du théâtre moderne. Paris, Lethielleux, 1901, in-8°.

— Le drame religieux au moyen âge. Paris, Bloud, 1903, in-18.

— Les prophètes du Christ. (*Bibl. Ec. des Ch.,* t. XXVIII, pp. 1 à 211 ; t. XXIX, pp. 105 à 261 ; t. XXXVIII, p. 397.)

SÖDERHJELM (W.), Voyez MYSTÈRE DE SAINT LAURENT.

SOENS (ERN.), De rol van het Booze Beginsel op het middeleeuwsch tooneel. Gent, Siffer, 1899, in-8°.

STECHER, Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique. Bruxelles, Lebègue, s. d., in-8°.

STENGEL, Die ältesten französischen Sprachdenkmäler, 2e édit. Marburg, 1901. (Ausgaben und Abhandlungen herausgegeben von Stengel, n° XI.)

STENGEL, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, t. XVII (1895). Cf. ROMANIA, t. XXVIII (1899), p. 468.

SWEET, Extracts from Chaucer, 2e edit. Oxford, Clarendon Press, 1899, in-8°.

TEULIÉ. Cf. JEANROY.

THALASSO (ADOLPHE), Le théâtre persan. (*Revue théâtrale,* juillet 1905.)

THIBOUST, Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre du Mystère des Actes des Apôtres, édité par Labouvrie. Bourges, Manceron, 1836, in-8°. [Thiboust ou Monstre Bourges.]

THOMAS (A.), Notes d'histoire littéraire. Le théâtre à Paris au XIVe siècle. (Extrait de la *Romania,* t. XXI. Paris, 1893.)

— Voyez DARMESTETER.

TIERSOT, Histoire de la chanson populaire en France. Paris, Plon, 1889, in-8°.

TIRSO DE MOLINA, Comedias. Bibl. de autores españoles.

TOULMIN SMITH (LUCY), The plays performed by the crafts or Mysteries of York on the day of Corpus Christi in the XIVth, XVth and XVIth centuries. Ed. by —. Oxford, Clarendon Press, 1885, in-8°.

TROIS DOMS. Voyez GIRAUD.

TRABALDAZA, Una laude umbra e un libro di prestanza (Dans SCRITTI VARI DI FILOLOGIA a E. MONACI. Roma, Forzani, 1901, in-4°.)

VALOIS (NOËL). Voyez JOURNAL DES SAVANTS.

VAN DEN GHEYN (S.-J.), Essai de mythologie et de philologie comparée. Bruxelles, *Société belge de librairie,* 1885, in-8°.

VANDERKINDERE (L.), Le siècle des Artevelde. Bruxelles, Lebègue, 1879, in-8°.

VAN DER STRAETEN, Le théâtre villageois en Flandre. Bruxelles, t. I, Claessen, 1874; t. II, Tillot, 1880, in-8°. [Van der Straeten.]

VATTASSO (M.), Per la storia del dramma sacro in Italia. Roma, tip. vat., 1903, in-8°.

VILLIERS (DE), Le Festin de Pierre, édité par Knörrich. Heilbronn, 1881, in-18.

VILLON (F.), Œuvres complètes, collection Jeannet. Paris, Flammarion, s. d., in-18.

Vitraux de la cathédrale de Bourges, publié par Des Méloizes. Paris, Desclée-de Brauwer, 1891-1897, in-fol., pl.

Vlaamse School. Voyez Logeman.

Wackernell (J.-E.), Altdeutsche Passionsspiele aus Tyrol. Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Oesterreichs, herausgegeben von Hirm und Wackernell. I, Graz, 1897, in-8°.

Wallensköld (A.). Voyez Mystère de saint Laurent.

Weber (P.), Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst. Stuttgart, Ebner, 1894, in-8°, pl. [Weber.]

Wieck, Die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs.

Wilmotte, Origines du drame liturgique. (*Bulletin de la Classe des lettres de l'Académie de Belgique,* 1901, n° 7, pp. 715-748.)

— Naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux. (Tirage à part des *Annales internationales d'histoire.* Paris, 1900, p. 53.)

— Les passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français. (Académie, *Mémoires couronnés,* in-8°, t. LV, février 1898.)

Worp, Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland, eerste deel. Groeningen, Wolters, 1904, in-8°.

ADDENDA

au Livre III, Chapitre III (ART ET MYSTÈRE).

Un récent article de M. Mâle (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1906) vient de révéler une trace de l'influence des mystères sur l'art italien du XVe siècle. Il y constate que les vers retracés au-dessous des figures de Sibylles de Baccio Baldini sont (sauf quelques variantes sans importance) empruntés à un *Mystère de l'Annonciation*, publié par M. d'Ancona.

***

D'autre part, dans un article très documenté de la *Revue de l'Art ancien et moderne* (avril 1906), M. L. Maeterlinck vient de constater, pour deux triptyques du Musée de Gand : La « Transfiguration » et les « Huit Béatitudes » (ce dernier, restitué par l'auteur à C. Van Mander), l'influence très marquée des mystères flamands et de leur mise en scène.

On le voit, les recherches et les découvertes se multiplient, et la vérité de la thèse soutenue ici s'atteste de plus en plus.

TABLE DES PLANCHES

[1] *Histoire de la littérature française.* Paris, Colin, 8 vol. in-8°, pl.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

(Les chiffres renvoient aux pages.)

INTRODUCTION

LIVRE PREMIER

La mise en scène dans le drame liturgique.

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

Lieu de la scène

CHAPITRE II

Le décor dans l'église

CHAPITRE III

L'art et le drame liturgique

CHAPITRE IV

La machinerie

CHAPITRE V

L'organisation

CHAPITRE VI

Auteur et libretto

CHAPITRE VII

Les acteurs

CHAPITRE VIII

Les spectateurs

LIVRE II

La mise en scène dans le drame semi-liturgique.

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

Échafauds, décors, organisation

CHAPITRE II

ÉCHAFAUDS ET DÉCORS

CHAPITRE III

Art et mystère

CHAPITRE IV

La machinerie

CHAPITRE V

L'ORGANISATION

CHAPITRE VI

L'AUTEUR

CHAPITRE VII

Les acteurs

CHAPITRE VIII

Les spectateurs

CONCLUSION

ERRATA

Page 83, au lieu de : H, lire : Il.
Page 60, au lieu de : *Historica,* lire : l'*Historia*.
Page 119, note 4, un point après Richard.